
vice versa
Nº 16 MAGAZINE TRANSCULTUREL
BIMESTRIEL, MONTRÉAL
OCT / NOV 1986
3,00 $
ITALIA
IMAGINATIONS
PASSIONS
PARCOURS

GILBERT DUCLOS



Italianità. Simplicité de vie — nudité intérieure — besoins réduits au minimum — goût du réel poussé à l'essentiel. Fond sombre et légèreté ; mais toujours attentive. Insouciance et... profondeur. Secret. Pessimisme tout contredit d'activité.
Paul Valéry

vice versa

sommaire, summary, sommario

ITALIA, UNE MANIÈRE D'ÊTRE

Évidemment l'Italie ! Si nous avons tardé si longtemps à en parler ouvertement, c'est qu'il est difficile de transformer en thème, en objet, ce qui constitue la trame originelle de Vice Versa. Parler de l'Italie, c'est aussi parler d'une partie de nous. Nous avons voulu éviter le piège d'un numéro encyclopédique où *tout* aurait été dit sur l'Italie, de même qu'un numéro sur la nostalgie de l'exil. Initialement, c'est le thème de l'*autre* Italie qui s'est imposé ; cette Italie qui était l'envers du pays-cliché véhiculé par les médias. Mais aussitôt nommée, voilà qu'elle éclatait à son tour en une multitude de fragments qui nous renvoyaient à l'impossibilité de la circonscrire, de l'épuiser. Dans le devenir de ce numéro, trois facettes de l'italianité ont émergé : *imaginations, passions, parcours*.

Imaginations. C'est le pays réel, avec sa capacité de se renouveler, *d'imaginer* des issues en dépit des contradictions qui le déchirent. *Passions* de ceux qui traversent l'Italie, qui y succombent sans trop savoir pourquoi. C'est le pays du voyageur, de l'étranger qui depuis Goethe, ne finit pas d'y retourner comme à une source. *Parcours* croisés des émigrants qui l'ont quittée sans se douter que la distance et le temps allaient dans le secret *faire renaître l'Italie autrement. C'est alors que l'italianité refait surface métamorphosée en d'autres langues*, d'autres cultures, d'autres valeurs. Telle est bien aujourd'hui la réalité de toute identité nationale, de toute appartenance qui, comme le phénix, doit mourir pour renaître. Telle est la destinée transculturelle dont le parcours coïncide avec la traversée des cultures, de leur dépassement.

ITALIA MODO DI ESSERE

Evidentemente l'Italia! Abbiamo aspettato tanto a parlarne così perché è difficile trasformare in tema, in oggetto ciò che costituisce la trama originaria di Vice Versa. Parlare dell'Italia è anche parlare di una parte di noi. Abbiamo voluto evitare sia la trappola di un numero enciclopedico che avrebbe contenuto *tutto* sull'Italia sia quella di un numero sulla nostalgia dell'esilio. Dapprima si è presentato il tema dell'*altra* Italia: quella che smentisce il cliché veicolato dai media. Ma poi, appena nominata, quest'Italia *altra* è esplosa *in tanti frammenti a riprova del fatto che è impossibile circoscriverla, esaurirla*. Man mano che il numero prendeva forma sono emersi tre modi dell'Italia: *immaginazioni, passioni, percorsi*.

Immaginazioni. È il paese reale, con la sua capacità di rinnovarsi, d'*immaginare* delle vie d'uscita malgrado tante laceranti contraddizioni. *Passioni* di chi traversa l'Italia e le si abbandona senza sapere veramente perché. È il paese del viaggiatore, dello straniero, di chi, con Goethe, continua a tornarvi come a una sorgente. *Percorsi* tracciati dagli emigranti che l'hanno lasciata senza rendersi conto che la distanza e il tempo stavano per farla segretamente rinascere in un altro modo: quando l'italianità riaffiora mutata in altre lingue, culture, in altri valori. Oggi è questo il senso di ogni identità nazionale, di ogni appartenenza: come la Fenice devono morire per rinascere. Ed è il senso anche della transcultura il cui percorso traversa le culture e va al di là.

ITALIA, A WAY OF BEING

Italy, of course! We have waited so long to talk about Italy as we found it very difficult to transpose into a theme, an object, what is at the origin of Vice Versa. To talk about Italy also means to disclose a part of us. We also didn't want to come out with an encyclopedic issue on Italy or a nostalgic one on exile. We wanted to present the *other* Italy, the Italy that has always been ignored by the media. Soon afterwards, this *other* Italy "literally" exploded into fragments, making it quite impossible to circumscribe of exhaust our theme. However, three aspects of Italy began to emerge as the issue grew: *Imaginations, passions, traces.*

Imagination represents the real country with its capacity to regenerate, to imagine solutions through the contradictions that lacerate. *Passions* belong to those who travel across Italy and fall under its spell; it is the country of the traveller, the foreigner who, since Goethe, keeps on returning. *Traces* are those left by the immigrants who, with distance and time, recreate another way of being Italian, with other languages, cultures and values. This is the true meaning of national identity, of belonging, which as the phoenix must die to rise again. This is also the meaning of transculturalism which crosses all cultures and goes beyond.

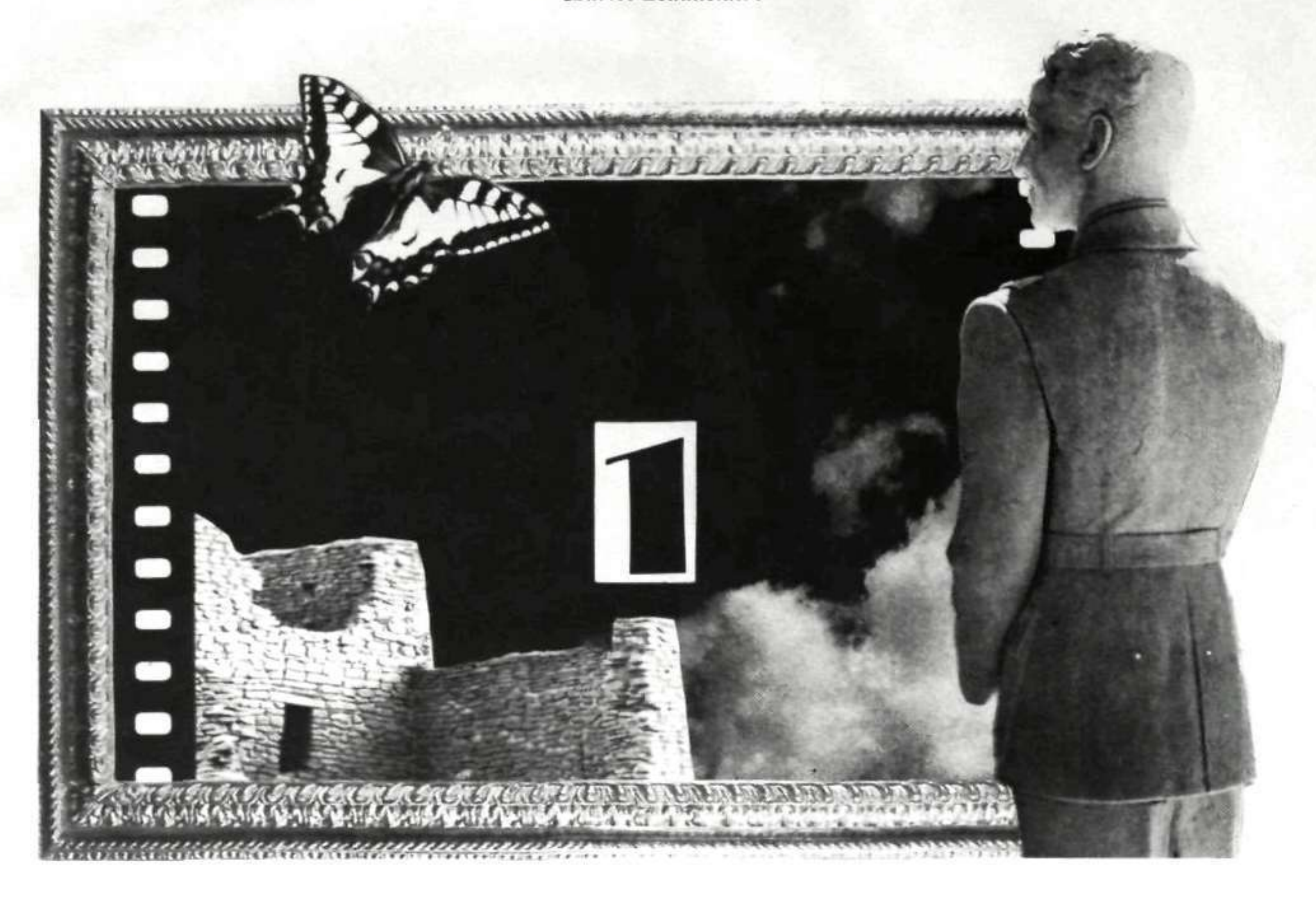
VICE VERSA. Date de parution : octobre 1986. Magazine transculturel publié par les éditions Vice Versa inc., 400 rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2G1. Tél. : 849-0042. **DIRECTEUR :** Lamberto Tassinari. **COMITÉ EXÉCUTIF :** Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **COMITÉ DE RÉDACTION :** Pierre Bertrand, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari, Danielle Zana. **CORRESPONDANTS :** Rocco Paternostro et Camillo Carli (Rome), Sylvain Allaire (Paris), Antonino Mazza (Toronto). **ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO :** Michelle Allen, William Anselmi, Giovanni Barni, Pierre Bertrand, François Brousseau, Fulvio Caccia, Camillo Carli, Simona Cigliana, Michèle Délisle, Corrado Donati, Paul Eliani, Anna Gural-Migdal, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Alain Médam, Dino Minni, Walter Moser, Mauro Peressini, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari, Marie José Thériault, Patricia Vergeylen, Pasquale Verdicchio, Louise Warren, Danielle Zana. **DIRECTEUR ARTISTIQUE :** Gianni Caccia. **ILLUSTRATEURS :** Normand Cousineau, Stéphan Daigle, Talleen Hacikyan, Mireille Levert, Pierre-Paul Pariseau, Daniel Sylvestre. **PHOTOGRAPHES :** Mario Cresci, Gilbert Duclos, Michael Flamen, Jean-François Leblanc, Gahe Stodonu, Louise Warren. **ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE :** Vittorio **CORRECTION :** Gloria Kearns **PHOTOCOMPOSITION :** Composition Solidaire inc. : 524-8711 **IMPRESSION :** le Droit + Leclerc **DISTRIBUTION :** Dynamic **RÉDACTION ET PUBLICITÉ :** 849-0042. **REPRÉSENTANTE PUBLICITAIRE :** Louise Warren. **ABONNEMENTS :** Diane Hébert, 849-0042, 6 numéros 12 $, institution/étranger 22 $, de soutien 35 $.

Dépôt légal : Bibliothèque Nationale du Québec et du Canada, troisième trimestre 1986, ISSN 0821-6827. Courrier de deuxième classe. Enregistrement n° 6385. Envoyer les avis et changements d'adresse à : Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Qc, H2Y 2G1. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie des subventions du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des Arts du Canada.

ITALIA
IMAGINATIONS

SANS ITALIE

Singulière fortune où le but se déplace et, n'étant nulle part, peut être n'importe où.
Charles Beaudelaire



Lamberto Tassinari

Dans les semaines qui suivirent mon arrivée dans cette ville glacée que je connaissais à peine, je revis des personnes et je commençai à découvrir un nouveau monde. C'était bien. J'étais possédé par cette agréable sensation de détachement, d'ivresse qui nous saisit durant le voyage dans une terre inconnue. Le début d'un séjour qui pourra être assez prolongé ou même définitif est toujours vécu comme *vacance*, c'est-à-dire comme absence de lieux et de liens ; vide dans lequel on se trouve suspendu, où tout ce qui avait un sens est *vacant*. C'est le dépaysement éphémère du touriste, du voyageur massifié en quête des différences faciles. Puis en marchant dans une rue, un jour, je m'aperçus soudainement que j'étais seul. La première phase était donc achevée, j'avais la certitude de rester : c'est alors que la qualité de ce vide a changé. Je me suis aperçu que cette inconsistence des autres, leur *transparence sur le trottoir* ne dépendait plus désormais de ma condition vacancière mais renvoyait à leur nature d'êtres-humains-vivant-en société. Pour moi, c'était quelque chose d'étrange, de complètement nouveau, comme voler dans un planeur : la légèreté et le silence. N'être vu par personne, ne déranger personne, n'être pas dérangé. Dans le privé, dans l'intime, les rapports se font, se tissent ; il y a dans ce pays une capacité individuelle qui se perd au niveau social. Dans le social, le visage devient inexpressif, la mimique absente, la résistance nulle, il n'y a que le sifflement des planeurs. C'était inquiétant mais aussi rassurant. Inquiétant parce que l'idée d'avancer, de marcher réellement dans cette société ainsi aérée me surprenait, me semblait impossible. Quel courant remonter, où s'attrapper, quelle résistance vaincre ?

Rassurant parce qu'il n'y avait pas besoin de se cacher pour disparaître, pour gagner l'anonymat. D'abord, je soupçonnais que cette légèreté était une variante du malaise qui possède les habitants de toute métropole. Maintenant, je sais qu'il s'agit d'autre chose : ce qui manque à la solitude urbaine dans cette ville, c'est le drame, la représentation du drame. Ce qu'on sait des autres, ce qu'on peut imaginer n'est qu'un monologue sans cris, cris qui s'étouffent dans un privé inatteignable, qui ne gagnent jamais les lèvres. Milan ou Rome, villes où j'ai habité, étaient il y a quelques années ravagées par l'héroïne. Dans les parcs, dans les petits jardins du centre-ville, on marchait sur les seringues. Les bars et les restaurants de certains quartiers avaient troué leurs petites cuillères pour empêcher qu'on les vole pour préparer la dose. Souvent, les journaux publiaient des photos bouleversantes de jeunes tués par la drogue dans le vacarme métropolitain. C'était violent, dramatique. Beaucoup de monde pleurait. On réagissait, on en parlait et finalement on a été capable de contenir le désastre. Ici, on crève en cachette, dans le silence. Une génération est en train de se tuer, vingt pour cent de la relève se donne la mort, sans drame, avec cette angoissante légèreté. Vivre sans Italie est vivre sans cette épaisseur humaine et sociale, surtout sans cette représentation du drame par le monde qui t'entoure, auquel tu ressembles.

Impossible d'en parler. Certes, je réponds aux questions qu'on n'arrête pas de me poser depuis que je l'ai quittée. Je me comporte poliment comme tout immigrant obligé de s'exprimer sur son départ. De temps en temps, j'ouvre mes bras pour signifier mon impuissance, mon manque de mots. Mon Italie, je ne peux pas l'épuiser à force de questions et de réponses. Si je fais silence en moi, si je pense à elle et articule lentement son nom, alors toute autre chose se montre. L'Italie devient ma mémoire désordonnée et aiguë, comme la vôtre, qui allume son feu au hasard sur des petits lieux, des objets, des paroles, des visages, des odeurs et des voix. Tout y est précis, limpide, ou semble l'être. La patrie alors devient petite, une maison, une partie d'une maison, un point. Je me souviens, je sais que j'avais envie de me déplacer, de me déraciner, de prendre distance. J'aimais la perspective et la perspective incertaine. La tendance au pathos provoca bientôt mon premier voyage : l'écartement du réel, du connu. L'assaut vint de Naples. Pour un enfant absolument toscan de six ou sept ans, se sentir napolitain, l'être, était bouleversant, chute libre dans l'inconnu. Ce n'est pas un souvenir, c'est un signe, une balise qui a continué à se déplacer dans l'espace intérieur. Du centre confortable de l'identité, je roulais vers les bords, vers Naples incertaine.

Napoletanità. Je me sentais napolitain et de cette sensation je tirais un plaisir profond, la douleur douce d'un déracinement que j'aimais sans toutefois comprendre. Appel de Naples dont je cherchais confirmation dans l'étude méticuleuse des visages de mes parents dans les photos de leur enfance. Évidemment je n'y trouvais aucune ressemblance : le nez, les yeux, la bouche. Rien. Comment aurait-il pu y avoir ressemblance ? Moi, je venais de Naples, d'une ville inconnue du profond sud du pays, d'un quartier criard et sale, d'un Institut obscur bondé d'enfants sombres et aux yeux d'amande comme les miens. Je n'en doutais pas. Ne frissonnais-je pas en écoutant à la radio les tendres chansons qu'on m'avait chantées dans les premiers jours de ma vie ? Trois ans après, je pris du courage et j'en parlai à ma mère. Elle me dit non, que je n'étais pas napolitain, mais oui, qu'elle aussi avait aimé beaucoup Naples. C'est ainsi que mon voyage se termina. D'autres voyages suivirent, pour d'autres ailleurs, comme si un « dispositif poétique de déracinement » s'était installé en moi, qui m'éloignait de tout ce qui risquait d'être rassurant. Vice romantique certes, mais qu'on ne pourrait pas liquider comme de l'intellectualisme. Alors je n'interprétais pas encore, je vivais et ce qui comptait finalement c'était *partir*. Ces départs sur place où la tension seule domine.

Quand, vingt-cinq ans après, je l'ai quittée pour vrai, j'étais déjà très loin. Mais l'Italie elle-même, celle d'une *piazza* où une seule maison manque comme une grande dent, je l'ai ici de l'autre côté de mes yeux. Ce que je n'ai plus pourtant c'est le monde brûlant et vif et au fond encore imprévisible duquel j'essaie de me passer. De cet univers qui devient autre chose, des visages et des voix qui se perdent, je reçois des fois des signaux déchirants, qui sont la douleur d'une mémoire impossible. Quand j'ai vu ici que tous se cherchaient dans une terre, dans une Histoire, je me suis demandé pourquoi personne ne s'apercevait que le monde entier est un grand Canada, comme le disait un psychanalyste italien de passage. Finalement j'ai vu que ce n'était, que ce n'est qu'un des symptômes périmés d'une trop vieille et universelle maladie, le besoin de se définir d'une manière univoque et *forte*. Ou bien le malheur illimité d'une mémoire impossible ? □

PIERRE-PAUL PARISEAU

LE PANINARO
ou le déclin du hamburger américain

« Paninaro » origine d'un bar qui vendait des petits pains aux fils de la bourgeoisie argentée et fascinante de Milan. Quinze ans plus tard, une nouvelle génération, étrange croisement entre Hamburger city et le dandysme fin de siècle, s'y est installée en donnant naissance à un mouvement hybride qui a contaminé les autres grandes villes italiennes. ► 5

Suite de la page 4

« Le Paninaro signifie Italie, il faut en être fier ». Ainsi se terminait une lettre publiée dans la revue *il Paninaro*, le mensuel le plus populaire des paninari de la péninsule. Édité à Milan par trois jeunes journalistes issus du quotidien national catholique *L'Avvenire*, ce périodique est rapidement devenue un « success story » éditorial avec un tirage dépassant les 100 000 copies que s'arrachent les jeunes entre 10 et 18 ans.

Ce périodique peut se définir comme l'organe officiel des paninari et recèle dans ses 135 pages les valeurs et les codes du phénomène paninaro qui touche tant la manière de s'habiller que le langage. On retrouve de la sorte dans la publication les rubriques suivantes : *Panino parade* (sélection des disques qui réussissent à nous faire tripper), le *Pan Look* (choix d'accessoires et de vêtements qu'il est de bon ton de porter et qui se subdivisent en trois catégories « trop ajustés », « réguliers », « trop rares »), le *Panino posta* (où la direction entretient un dialogue continu avec ses jeunes lecteurs) et le dernier mais non le moindre, le *Dictionnaire du Paninaro* (contenant une pléthore de néologisme et d'argotisme tel que « falchetto » (petit faucon), « fiutona » (intrigante), « cipponare » (poignarder), « corpivendola » (vendeuse de corps), qui, selon les rédacteurs du Paninaro, devrait être la langue parlée par ces jeunes.

« S'habiller en paninaro coûte cher », (si possible) avouent Daniel et Paolo, deux garçons de 17 et 18 ans au look typiquement « paninaro », attablés au *Burghy* de Piazza San Babila de Milan où ils viennent d'avaler leur repas rituel composé de frites et de hamburger ! Ils portent le cheveu très court collé au tempes par la brillantine, la boucle d'oreille, les chaussures *Timberland*, les jeans *Valentino*, la ceinture *El Charro*, la chemise *Verte Vallee*.

Ils se retrouvent place San Babila parce qu'il y avait le fameux bar « Panino » (d'où le nom), fréquenté quinze ans plus tôt par la jeunesse dorée de Milan, les St-Babiliens, les biens nommés, reconnus également pour leur extrémisme de droite. « Nous, on ne s'intéresse pas à la politique, et les St-Babiliens n'y sont plus » s'empressent de répliquer les deux garçons pour éluder quelque association que ce soit avec ces derniers. Leur unique but : se divertir avec d'autres garçons et filles, se vêtir à la mode, se balader en moto *Zundapp*, fréquenter les discothèques et écouter la musique du jour, celle qui dure un mois, pas plus. « Le jargon », répond Paolo avec suffisance, « est une invention des journaux ».

Le phénomène des jeunes paninari est né à Milan, une ville qui, en quinze ans, a vu radicalement changer sa structure productive et sociale. Plus de cent mille emplois d'ouvriers ont disparu, remplacés par autant de nouveaux postes dans le secteur tertiaire. À cela s'ajoute le déclin du développement industriel et l'arrêt de l'urbanisation sauvage, autant de facteurs qui ont contribué au renouvellement de la population urbaine — les vieux Milanais choisissant de partir —, et à la mutation des idéologies. La culture meurt et renaît. L'entrepreneurship et la dynamique du profit reprend du poil de la bête, libéré des limites historiques de l'idéologie égalitaire de masse. Refus de l'idéologie, valorisation des modèles de consommation, ces particularités des paninari rappellent celles des jeunes Américains des années cinquante avec leur Drive-in[1]. « Ces tendances de la jeunesse peuvent créer des besoins que certains ont tout intérêt à encourager. Le succès de ce périodique est exemplaire. En imprimant cette publication dont le profil culturel est inexistant et qui triture la langue italienne, on fait du profit en favorisant l'émergence d'un monde à part où l'on parlera et s'habillera autrement que les autres. »

Cette interprétation du phénomène Paninaro vient d'Alex, responsable des jeunes communistes de Milan qui m'accompagne dans la découverte de la réalité des jeunes de la métropole lombarde. Mais combien sont-ils à Milan ? « Dans les universités, il y en a très peu. C'est une tendance juvénile. Entre 13 et 14 ans, on est encore faible par rapport aux messages de consommation de l'extérieur. Quand on commence à se rendre compte de la réalité, il est facile alors d'abandonner les valeurs du paninaro. Dans les premières classes du secondaire, on peut les estimer à 25 % de la totalité des étudiants.

C'est donc un phénomène de consommation dépourvu de racines culturelles, qui est majoritairement l'apanage de jeunes ayant les moyens de dépenser. C'est du moins l'avis de Yuri, un des responsables du mouvement étudiant florentin. Il a 18 ans, les cheveux rasés à la nuque avec un long toupet devant les yeux. Une demi-lune argentée sur le lobe de l'oreille gauche, un T-shirt bleu ainsi qu'un passé récent comme DARK[2]. « J'ai vu des paninari qui, dans les manifestations de Florence, portaient les banderoles du mouvement estudiantin. Je leur ai trouvé beaucoup de disponibilité à l'égard des problèmes sociaux ». « À Florence », continue Yuri, « les paninari sont peu nombreux et ne parlent pas dans l'argot que leur prêtent la télé et les journaux. Ce cas est typiquement milanais, et je ne crois pas qu'il se diffuse dans d'autres villes. Il y a des villes où certaines modes ne passent pas. Florence est l'une d'elles », conclut-il.

Une mode, rien qu'une mode, qui pourtant en Italie touche des milliers de jeunes qui se précipitent dans les discothèques pour écouter le hit parade compilé dans le *Paninaro Parade* (la discothèque *Tenax* de Florence se remplit à pleine capacité durant les soirées consacrées à la musique des paninari).

Les boutiques de vêtements et les Fast Food sont désormais en train de changer la physionomie de nombreux centres historiques italiens. La crise des valeurs se répercute avec acuité auprès des jeunes Italiens. Les tendances des jeunes demeurent très fluides et se ressentent principalement des campagnes publicitaires. Il y a en effet deux millions de jeunes chômeurs en Italie, un sombre record qui éprouve beaucoup leur patience. Leur avenir dépend de la connaissance qu'ils ont de la réalité contemporaine ainsi que de leur implication au sein de la société. C'est pourquoi le mouvement étudiant se donne rendez-vous pour l'automne prochain afin de revendiquer de nouveau ce qu'ils n'ont pu obtenir en 1985 où Paninari, Duraniens, Dark, Punk et tous les autres groupes de jeunes se retrouvèrent ensemble pour exiger une meilleure école et leur part d'avenir.

L'extension larvée du mouvement Paninaro, ainsi que la tendance à s'identifier à la superficialité de la mode (récemment on a vu à Florence, des jeunes ayant le look Gorbatchev !) dénotent une instabilité culturelle du monde juvénile qui se concilie mal avec la fraction consciente du mouvement étudiant voulant devenir une force réelle en Italie. □

Giovanni Barni

Notes

1. NDLR. Une tendance similaire a été observée au Congo où des jeunes s'expatrient à Paris dans une sorte de voyage initiatique et utilisent le vieux jargon parisien mêlé d'africanismes afin de parvenir à s'habiller le mieux possible et de la manière la plus coûteuse. Les Sapeurs ou « le club des Jeunes Premiers » ont été étudiés par Justin-Daniel Gandoulou dans son intéressant ouvrage : *Entre Paris et Bacongo*, Centre George Pompidou, Paris 1984.
2. Une autre variété de groupe de jeunes qui prolifèrent en ce moment en Italie.

IMAGINATIONS

TENDANCES

DÉLIRES TOSCANS

La défaillance qui affecte certains étrangers visitant Florence, a conduit une équipe de psychiatres à parler de syndrome de Stendhal



PIERRE-PAUL PARISEAU

Giovanni Barni

La grande chaleur estivale saisit comme une morsure suffocante la bande de terre qui sépare la Place Michel-Ange et Fiesole. En été, Florence est une des villes les plus chaudes d'Italie. Une faible brise fait osciller les cyprès du jardin des Boboli où les touristes se reposent à la faveur de l'ombre. Il est habituel, le soir, de gravir les cent mètres de la Place Michel-Ange afin de se rafraîchir et se balader en regardant un paysage vu et revu, mais qui, à chaque fois, renouvelle la stupeur, l'imagination, l'excitation, la douceur : Florence. « Mais voyons ! Florence rend malade les touristes ? C'est impossible. », s'étonne le vieux portier de la bibliothèque en se caressant de la main un crâne chauve. Un geste qui souligne l'incrédulité face à une nouvelle qui a fait le tour du monde, mais que Florence semble ignorer. À la bibliothèque, je ne trouve rien qui puisse m'aider dans ma recherche sur le Syndrome de Stendhal. « Le Syndrome de Stendhal est une expression qu'on ne retrouve pas dans la littérature », m'explique la docteur Magherini Primario, de la clinique psychiatrique de l'hôpital Santa Maria Nuova, autorité du monde académique florentin. Cheveux courts, blanchis, laissés libres, longiligne, elle porte une robe rouge pastel ; semblable est la couleur des bas et du rouge à lèvres. Elle me reçoit dans son studio médical au quatrième étage d'un édifice dans « Borgo-Ognissanti », à une dizaine de mètres seulement des lungarni (quais). C'est dans ce studio, ample et lumineux, qu'est partie un jour la nouvelle d'un phénomène étrange, une « maladie », un malaise temporaire qui frappe les touristes étrangers. Une tache sur la carte postale de la belle Florence. Avec le sourire rassurant du psychiatre, elle s'assoit près de moi. Pour une fois, c'est elle qui sera psychanalisée. L'enregistreuse démarre. La première question résonne dans la pièce. Commence l'entrevue.

En quoi consiste le Syndrome de Stendhal ?

Le Syndrome de Stendhal est un terme qui fut forgé ici, à Florence, par un groupe de travail réunissant des psychiatres et qui désigne une décompensation mentale temporaire qui se produit chez certains étrangers en visite à Florence.

Quels sont les faits qui vous ont conduit à identifier ce phénomène ?

Depuis plusieurs années, en certaines périodes (surtout en été, autour de Noël et à Pâques), on reçoit au département psychiatrique de Santa Maria Nuova, au centre de Florence, des étrangers qui se trouvent ici en visite touristique organisée, les fameux « tours ».

Quelle est la typologie du phénomène ?

Ils arrivent ici avec une symptomatologie aiguë dont la caractéristique est précise et s'appelle : « bouffée délirante », c'est-à-dire une forme aiguë de défaillance de sa propre identité et de celle du lieu où on se trouve, par un sentiment de perte de soi. La symptomatologie disparaît en trois jours. Cette semaine, nous avons reçu un Finlandais et dans les semaines précédentes, un Hollandais et une jeune femme du Cap.

Pourquoi l'a-t-on appelé Syndrome de Stendhal ?

Nous avons donné à cet ensemble complexe de symptômes le nom de Stendhal parce que certains d'entre nous se sont rappelé les grands voyages de l'écrivain en Italie dans les premières années du XIX[e] siècle. Dans le deuxième volume de ses voyages en Italie, Stendhal décrit sa visite à Florence en racontant ses sensations. Quand il voit le dôme, il ressent une excitation, mais il s'enthou-

siasme surtout lorsqu'il visite la Basilique de Santa Croce. Cette basilique est une église haute en teneur émotive (à Santa Croce, on retrouve les tombeaux des noms les plus illustres de l'histoire italienne : Foscole, Michel-Ange, Galilée, Machiavel, Alfieri). C'est pour cette raison que le poète éprouve une forte émotion et écrit : « ah, pourrais-je oublier ». Trop de stimuli, trop de présences, trop d'histoire. Quand il sort, il a une défaillance, un vertige qu'il peut soulager en tirant de son porte-feuille les vers de Foscole sur les Sépulcres, et en prononçant précisément ces paroles : « j'ai dû partager la souffrance avec une voix amie ». Alors, voyant tous ces touristes en difficulté, il nous est venu à l'esprit de dire qu'ils souffrent du Syndrome de Stendhal.

Ce « malaise » se présente-t-il toujours de façon aiguë ?

Les patients de l'hôpital ne sont que la pointe de l'iceberg, les cas les plus sérieux d'une pathologie et d'un malaise plus diffus que nous voyons aussi dans les cabinets de consultation.

Quelles en sont les causes ?

À mon point de vue, le malaise est dû à deux facteurs. Le premier : les modalités du voyage qui, dans la majorité des cas est stressant. Voir l'Europe en sept jours. Renée, la jeune femme du Cap, avait passé deux jours à Londres, un jour à Paris, un jour à Lyon, un jour à Nice, et puis elle était venue à Florence. La deuxième nuit ici, elle ne dormait plus et elle est tombée malade. Le deuxième facteur, ce sont les caractéristiques propres à ces personnes. Généralement, ce sont des personnes très sensibles mais la plupart n'ont pas d'antécédents psychiatriques. C'est donc un événement précis du voyage qui les trouble, les « tours » qui fatiguent, qui empêchent de dormir, qui vous font voir une image derrière l'autre et qui n'offrent aucun espace à la compréhension. La jeune Renée s'est rétablie en trois jours, à l'aide de repos et de contacts humains.

Quel est le degré d'instruction, et quelles activités exercent les personnes frappées par ce trouble ?

Généralement, il s'agit de gens de la classe moyenne, petits employés, enseignants à l'élémentaire, qui viennent de villes pauvres en histoire, dans lesquelles on mène une vie simple, très rangée, tranquille. Ce sont des personnes qui n'ont pas l'habitude d'être en contact avec des densités historiques ou des situations conflictuelles. Le fait de se retrouver dans une situation tout à fait nouvelle, c'est comme s'ils se retrouvaient dans un univers sans repères spatiaux.

Mais une situation nouvelle génère toujours chez l'être humain des moments de tension émotive.

C'est vrai, mais il y a des gens qui ne surpassent pas « l'angoisse du changement » et en restent prisonniers.

Un touriste qui aurait une culture artistique suffisante serait-il moins sujet aux symptômes du Syndrome de Stendhal ?

S'il a ces symptômes, il a la possibilité de les contrôler comme le fit Stendhal. Il les vit mais il les élabore ensuite par la connaissance.

Par conséquent, la connaissance serait un antidote au Syndrome.

Certainement. Dans le fond, cette angoisse du changement est, disons, une émotion élémentaire éprouvée par tous. Sauf que la personne à la recherche d'un contact avec certaines oeuvres d'art possède un instrument qui s'appelle l'élaboration mentale, c'est-à-dire la transformation des émotions de l'angoisse en conscience.

Combien y a-t-il de touristes chaque année qui éprouvent ces malaises ?

Un petit nombre. Il est impossible d'établir un pourcentage par rapport aux millions de touristes qui visitent Florence. À Santa Maria Nuova, on a dix lits, et en certaines périodes de l'année, un de ces lits est toujours occupé par notre étranger.

Florence peut-elle être considérée comme l'une des causes qui favorisent la manifestation du Syndrome ?

Florence possède, à l'intérieur d'un espace restreint, une concentration élevée de stimuli artistiques et historiques. Chaque monument, chaque point, clocher ou tour, raconte l'histoire de cette ville. L'excès de stimuli peut avoir des effets négatifs.

Ces particularités artistiques se retrouvent dans d'autres villes d'art italiennes. Faut-il donc présumer que le Syndrome de Stendhal n'est pas un phénomène typiquement florentin ?

De fait, je suis très intéressée à savoir si les épisodes rencontrés à Florence se retrouvent dans d'autres villes. Mais Florence a concentré ses beautés artistiques en un espace très réduit. Je crois même qu'il y a des zones plus « chaudes », à tel point que nous sommes en train de mener une étude afin d'identifier quels sont les lieux majeurs de concentration artistique. Une étude qui devra nous permettre de faire une carte de la ville où seront indiqués les parcours diversifiés selon l'intérêt culturel de chacun. Tout cela afin d'éviter la fatigue provoquée par des itinéraires à la course et où l'on veut tout voir.

Quels conseils pouvez-vous donner à un touriste qui vient visiter Florence ?

Voir peu de chose. Approfondir la connaissance de peu d'oeuvres d'art à la fois plutôt que de se précipiter pour tout visiter. Un tour plus lent, par conséquent moins frénétique, avec des moments dédiés à la vue d'un panorama soustrait au chaos des zones plus achalandées. □

Traduit de l'italien par Mauro Peressini

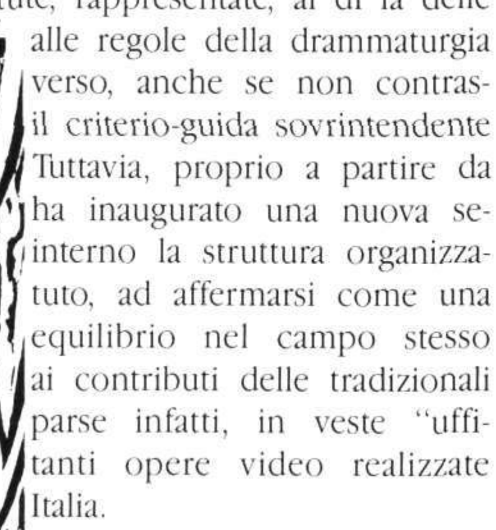
VIDEOFUTURISMI

Dagli anni di piombo, quando il video era strumento di controinformazione politica alle più complesse e smaliziate opere contemporanee : una sintesi delle tendenze attuali del video d'autore in Italia.



Simona Cigliana

Anche quest'anno, a Taormina, si é svolta —in piena calura—la consueta rassegna internazionale di cinema, teatro, musica. Di norma, nel fitto calendario estivo, il festival siciliano si segnala sul versante delle manifestazioni moderatamente conservatrici, che tanto spazio dedicano ai prodotti dell'*establishment* e relativa attenzione riservano alle attività di avanguardia: anche oggi, la sezione dedicata al teatro si incentra su tematiche shakespeariane già ampiamente esplorate e dibettute, rappresentate, al di là delle apparenze, senza venir meno alle regole della drammaturgia tradizionale. Ovviamente diverso, anche se non contrastante questa linea, si prospetta il criterio-guida sovrintendente la panoramica cinematografica. Tuttavia, proprio a partire da questa estate, "Taormina arte" ha inaugurato una nuova sezione, destinata a mutare dall' interno la struttura organizzativa della rassegna e, soprattuto, ad affermarsi come una importante spia del rinnovato equilibrio nel campo stesso delle attività artistiche. Accanto ai contributi delle tradizionali arti dello spettacolo, sono comparse infatti, in veste "ufficiale" alcune tra le più importanti opere video realizzate negli Stati Uniti, in Francia, in Italia.



E stata una opportunità di confronto e di dialogo tra paesi che diversamente hanno sviluppato le potenzialità del mezzo audiovisivo — ciascuno orientando la propria ricerca verso gli interessi più congeniali —, ma anche, pergli italiani, una occasione, forse la prima, per ripensare al tragitto percorso: dagli anni di piombo — quando il video era soprattutto strumento di controinformazione politica —, alle prime trasposizioni televisive che Carmelo Bene e Luca Ronconi realizzarono per la RAI, fino alle più complesse e smaliziate opere contemporanee.

La manifestazione, organizzata da *Tape Connection*, une delle pricipali agenzie romane di promozione, produzione e distribuzione di opere video, sotto la direzione artistica di Valentina Valentini, ricercatrice dell'Università di Roma, ricostruisce l'archeologia del video italiano attraverso una storica carrellata di autori, temi e poetiche dell'immagine elettronica; a *latere*, il programma di videoarte riassume, dal 1974 all'84, gli studi condotti nei due maggiori centri italiani: il centro di Palazzo Diamante, a Ferrara, la galleria *Il Cavallino* di Venezia. Il taglio diacronico, che dai primordi giunge a presentare opere "novissime", intende esplicitamente evidenziare un nodo cruciale di transizione stilistica, che ha trasformato il videamatore e in qualche caso il regista TV in videomaker e videoartista, la produzione disordinata e un po' casuale di novità in consapevoli ricerche, incentrate sulle infinite possibilità linguistiche del *medium* e caratterizzate, ognuna, da una specificità di segno e da una ambizione poetica autonoma.

Per l'Italia si tratta, com'è facile intuire, di una importante novità; come ai tempi del teatro *underground*, la gran massa del pubblico mostra ancora di non essersi accorta dell'esistente, e cioè del fervere di una sperimentazione che, a partire da alcuni gruppi o personaggi di avanguardia, pur relegati in spazi "alternativi", comincia ad influire sulla qualità dei programmi televisivi e, per questa via, anche sulla sensibilità collettiva. Tuttavia, occorre sottolineare che il passaggio di qualità avvenuto negli ultimi due-tre anni, sia per il nuovo *abitus* di professionalità che ha sostituito l'ope-

ratività selvaggia degli inizi, sia per i più sostanziosi *budget* che le emittenti pubbliche e private nonché alcuni settori dell'economia hanno messo a disposizione, ha contribuito non poco a sostenere questa nuova fase rampante del video d'autore. Manifestazioni come quelle di Taormina e di Narni (premio Opera video di recentissima istituzione, vinto nell'85 dal *Romolo und Remo* della Società Raffaello Sanzio, quest'anno *ex equo* dal *Woyzec* di Friggerio, Finanziato da Spaziozero, e da *Perfidi incanti* di Mario Martone), ponendosi sulla scia di altre manifestazioni che si tengono ormai in tutto il mondo (da Montréal a Locarno, da Tokyo a L'Aja, da Montbéliard a San Francisco), vengono a sancire la dignità artistica di un mezzo di comunicazione relativamente giovane, eppure già foriero di sostanziali mutamenti nel campo dell'estetica, di probabili mutazioni sociologiche.

Centrale sembra essere, comunque, il problema del rapporto video-televisione, un rapporto di odio-amore, a volte di reciproca diffidenza, a volte di reciproca crescita e incoraggiamento. In alcuni stati, come in Francia, è in atto un processo di integrazione tra i due *media*: le opere scelte da Jean-Paul Fagier per la rassegna di Taormina sono state tutte sponsorizzate dalla TV, teletrasmesse e seguite con un certo interesse; negli Stati Uniti, le profonde radici nel mondo della controcultura newyorkese, le marcate contaminazioni tra sperimentazione video e ricerca artistica nel territorio variegato delle *performing-arts*, fanno sì che il legame con il mezzo televisivo sia più contraddittorio e polemico (ricordiamo un *Made for TV* di Ann Magnusson e Tom Rubnitz, vertiginoso collage dai ritmi ossessivi che parodizza i programmi per casalinghe e i modi dello sport pubblicitario). In Italia, il maggior numero di opere video è stato senza dubbio realizzato da videomaker indipendenti; ciò non toglie che i video di Stato si segnalino altrimenti per il livello di qualità, e questo non tanto per la ovvia selezione del meccanismo dei finanziamenti, quanto perché, in un campo ove il poter usufruire di *hardwere* più sofisticato risulta spesso determinante, l'opera *broadcasting* ha in mano, se non la carta, almeno alcune potenzialità vincenti. E' così, per esempio, dalla collaborazione tra la Sede regionale della Campania per la Sperimentazione televisiva e Mario Martone, che nasce, nel 1983, *Tango glaciale*, prima importante realizzazione di videoteatro *tout court*. Ma su questo ci soffermeremo più in là, tentando alcune definizioni di campo entro l'universo del videocompatibile. Per ora ci preme evidenziare che, da quando la comparsa dei videoregistratori portatili ha privato l'industria dell'informazione del monopolio assoluto, minando, anche sul versante dell'immagine in movimento, l'autorità costituita del medium di massima diffusione, i videomaker non hanno cessato di sondare, dall'interno, ma più frequentemente dall'esterno del mondo televisivo, le possibilità espressive di uno strumento che si è dimostrato presto assai versatile, in grado non soltanto di mettersi al servizio delle arti canoniche, ma anche di inventare vie di autonomo sviluppo.

Nell'arco di circa vent'anni, si sono venuti man mano differenziando specifici ambiti di azione e di ricerca dai confini spesso labili e di continuo intersecantisi: la classificazione delle opere tra videopoesia e videopittura, tra videoscultura e videoambientazione, è ancora in *fieri*, sempre elusa dall'accanimento sperimentale dei protagonisti, complicata dall'incalzante progresso delle tecnologie. Certo, al di là delle diverse problematiche che ognuna delle videospecializzazioni deve affrontare, sia a livello estetico che tecnico-scientifico, obiettivo comune sembra essere quello di forzare l'immagine videotrasmessa, caricandola di una energia concettuale a veicolazione intensa ed immediata, che la differenzi nettamente dalla immagine televisiva corrente, per sua natura ipnotica e passivizzante.

Il pubblico video non è l'anonimo mostro senza testa dei *serials* televisivi, è une entità pensante, individuata e disposta a farsi mettere in crisi. Se è vero, come anni fa dimostrò un gruppo di scienziati statunitensi, che dopo tre minuti di teleimmersione l'encefalogramma dell'untente si assesta su un minimo di attività, per contro il risultato verso il quale tendono le nuove arti visive è diametralmente opposto: quello di sollecitare al massimo la reattività del fruitore. Dallo pseudonaturalismo catodico si passa così al divisionismo, al costruttivismo, all'iperrealismo delle nuove opere video. Proprio a partire da questa volontà di rottura si può cominciare allora a parlare di vedeoarte, differenziando questi prodotti dai clip commerciali, magari in polemica con coloro che vorrebbro fare di ogni erba un fascio e che, cedendo ad una atavica paura, propendono per una demonizzazione: mai come oggi "la libera attività dell'immaginazione creatrice può uscirsene *inesauribilmente* in produzioni *proprie*", "più libera della natura" (Hegel), avendo a disposizione la possibilità di riprodurre eideticamente il visibile e l'invisibile, il pensabile e l'impensato. Né, d'altra parte, di fronte ad alcuni prodotti di analogica intensità, si a può fare a meno di ricordare alcune affermazioni di Benjamin, là dove precisa che "spesso impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che poi torna a vantaggio della nuova forma d'arte" (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 1966, p. 54): l'odierna fruibilità su larga scala delle opere video sarebbe forse impossibile se i modi della percezione ottica non fossero stati modificati da trent'anni di televisione domestica; se la fotografia non sostituisse la descrizione verbale-e fumetti e fotoromanzi non tenessero il posto dei romanzi d'appendice; se la tanto deprecata cultura dell'immagine stampata non imperversasse tutt'oggi; se, addirittura, i miti della allucinazione lisergica e dei paradisi psicotropi non avessero attraversato la nostra epoca.

Sono queste le cause, per così dire remote, che hanno incentivato l'evoluzione di quella particolare sensibilità percettiva, tuttora in progress, che è indispensabile presupposto alla comprensione, meglio: alla decodificazione, del prodotto video. Ma congiuntamente a quelle non vanno trascurate cause più prossime, quali il difffondersi dei videogames, l'enorme successo della videomusica tra le giovani generazioni, l'accreditamento degli scenari computerizzati e delle riprese artificiali entro gli schemi del linguaggio pubblicitario e televisivo, l'adozione sempre più spinta di una sintassi veloce, paratattica, allusiva, da parte soprattutto di quei prodotti cinematografici diretti ad un *target* di pubblico giovanile.

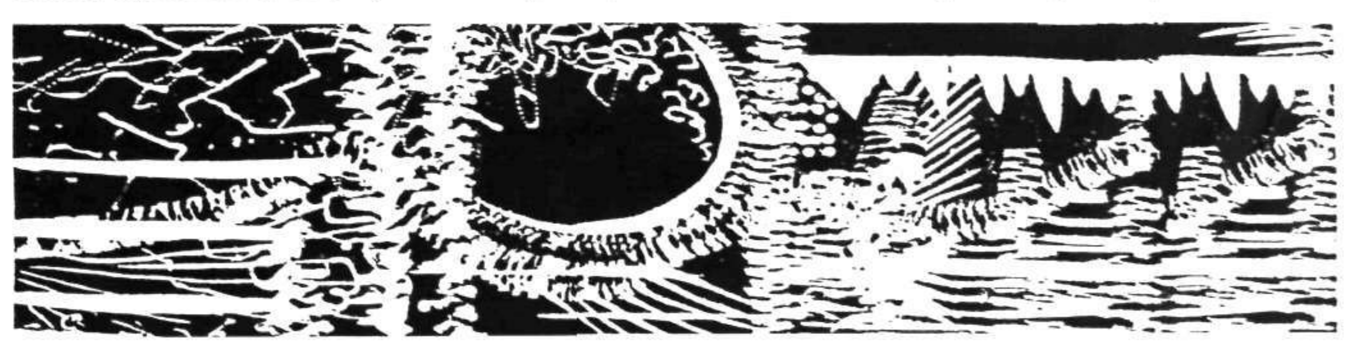
Considerando la pluralità dei modi attraverso i quali si è attuata la sensibilizzazione collettiva ed individuale al mezzo, capiremo allora il senso di quella pericolosa confusione concettuale, per cui, nel linguaggio quotidiano, l'opera vidoelettronica compiuta finisce con l'essere identificata all'apparato che la produce: se è vero che, per molti, la parola "video" denota il monitor e connota allo stesso tempo sia il linguaggio che il prodotto finito, si comprende come mai, a livello teorico, non sia stata ancora tentata una classificazione sistematica e comparativa. E' come se, per contro ad una intricata complessità di codici, ci si arrestasse alla variabile fissa della comunicazione, senza rilevare l'esistenza e le caratteristiche delle variabili di funzione; come se, all'interno dell'universo della comunicazione scritta, si fosse rinunciato ad enucleare il sistema "scrittura letteraria" e, entro quest'ultima, lo sviluppo, più o meno autonomo, dei diversi generi letterari.

Certamente una millenaria evoluzione non è paragonabile a pochi decenni di confuso e accelerato sviluppo; tuttavia, se si guarda alle crescenti ambizioni e all'ingrandimento esponenziale del settore (in termini di operatori, di qualità, di pubblico), non si può non stupirsi della deficienza di studi, di documentazione, di esperti e finanche di archivi, che raccolgano il materiale e lo preservino dal naturale deperimento.

Ma, sarà bene, a questo punto, delineare una casistica più dettagliata e qualche raffronto con l'estero. Marco Palladini, accreditato osservatore del fenomeno, uno dei primi critici che si sia azzardato a declinare i casi del video, consiglia l'itinerario conseguente. La *videomusica*, ci spiega, è prodotto commerciale per eccellenza; eppure, poiché ha originariamente avviato il processo divulgativo dei video, poiché svolge una funzione di stimolo e di rinsanguamento economico del settore, non si può non iniziare da esso. Si tratta infatti di "un genere di natura costituzionalmente ibrida, che oscilla tra la pura esigenza promozionale, con estetica da spot pubblicitario, e la ricerca di inedite soluzioni di narratività video ipersintetica, con molteplici interazioni con altri generi artistici, in primo luogo il cinema". E' il video più plateale, ampio e facilmente veicolabile; ovunque, meno che in Italia, quello che assorbe, per la sua resa economica, il maggior numero di investimenti. In America rappresenta oggi il *business* per eccellenza; in Italia, a causa dell'ampiezza ridotta del mercato (tra l'altro prevalentemente esterofilo), la produzione di videoclip è modesta, sostenuta con scarsi mezzi finanziari da alcune case discografiche all'avanguardia, sottovalutata dalle case cinematografiche nella fase di promozione dei film, negletta dalle emittenti televisive private. Si assiste a un paradosso: dopo la MTV americana, l'italica *Videomusic* è l'unica altra emittente che trasmetta rock-clip 24 ore al giorno, eppure la smilza produzione italiana, perlopiù pretesa da alcuni cantautori lanciati sul mercato internazionale, benché quasi sconosciuta in Italia, vende benissimo all'estero. Questa situazione, imputabile alla frammentazione di settori produttivi che, altrove, si raccordano invece in grandi conglomerati, sta lentamente mutando e fa registrare altri bizzarri scompensi: nonostante si censisca nelle città italiane una densità di videolocali pari a quella statunitense, la mancanza di una legislazione adeguata finisce col penalizzare i videoeditori, consentendo ai gestori di confezionare le cassette in proprio — magari attingendo ai programmi della non-stop TV — senza pagare alcun diritto d'autore (in USA, dove le *major* cinematografiche controllano il circuito del consumo video a monte e a valle — dalla produzione di video, cassette, dischi, alle fasi *promotional*, alle sale di proizione, alle reti televisive, fino alle catene di negozi e locali multimediali, una situazione del genere sarebbe impensabile). Ben diverso e più interessante si presenta, anche in Italia, il settore della *videoart* entro il quale, dice Palladini, "si possono distinguere polimorfiche tendenze, spesso contigue, ma sottilmente distinte". Segnaliamo innanzitutto, le nuove soluzioni della *videopittura* e della *videoscultura*, tese a proseguire la ricerca delle arti visive con i mezzi del linguaggio elettronico. In questo campo, ricordiamo Antonio Rotundo, Giuseppe Baresi, Franco Giordano, Alfredo Pirri, artisti rapiti dalle possibilità di analisi digitalizzata delle forme, dal gioco combinatorio delle visioni, scomposte, ricomposte, colorate, aperte sventrate e ripiegate sull'onda di un ritmo interiore sintonizzato su frequanze sonore significative.

Ma une *videopittura* può divenire *video d'arredo* se inserita, con valenza quotidiana e artistica, in ambienti predestinati ad accoglierla: Enzo Minarelli, Maurizio Bonora, Giorgio Cattani, lavorano per dar vita a versioni più realistiche di una futuribile videoambientazione. Il milanese *Studio Azzurro* (coordinato da Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi), pur essendosi segnalato in vari campi, punta invece a specializzarsi nell'ambito delle *videoinstallazioni* per realizzere interventi di dilatazione, di moltiplicazione interna dello spazio. Ispirandosi spesso alle esperienze di *videozen* elaborate da Katsuiro Yamaguchi e da Setsuro Jshii, i video di *Studio Azzurro* insistono su immagini cicliche, quasi immobili, capaci di catturare l'attenzione proprio sfruttando le caratteristiche ipnotiche del mezzo. Sono prodotti di alta qualità artistica e tecnologica, ottenuti grazie ad una originale forzatura degli strumenti elettronici. Interessante è la possibilità di intervento diretto e continuo sul prodotto, realizzata attraverso un complicato sistema di input che collega video e spettatore; da menzionare, ancora, l'abbozzo temporaneo di una spettacolarizzazione urbana permanente, da loro messa a punto per la Biennale di Venezia 1984: il flusso della folla nelle calli, ripreso dalle telecamere, viene trasmesso ad un computer ed intrecciato alle immagini di una *performace* agita in contemporanea; il tutto, rimandato ai numerosi schermi dislocati per la città, torna a far parte delle immagini del mondo.

Nell'ambito della *videopoesia* tra gli artisti più attivi dobbiamo nominare Vitaldo Conte, Carla Baroncelli, Luca Maria Patella, Giovanni Fontana. Gianni Toti, realizzatore per conto della Rai del videopoema "*Cuor di telema*", ha presentato a Taormina *L'ordre, le chaos, le phaos*, che si avvale della consulenza scientifica di Antonio Borsellino: "immagini frattaliche — dice il programma —, attrattori strani, simulatori della quarta dimensione" in bilico tra scrittura poetica elettronica e videografia. *Computer-graphic*, *eidomatica* (informatica per immagini), *videofumetto*, contano in Italia pochi seguaci: in particolare il gruppo dei *Giovanotti Mondani Meccanici* ha realizzato ottime e pluripremiate *tape-stories*. La coperativa *Correnti Magnetiche* opera invece nel campo dell'alta moda, producendo sistemi atti ad intermedializzare gli *show-room* e a pubblicizzare le sfilate dei più noti stilisti.



Infine, una rapida carrellata sul *viedoteatro*, settore nel quale particolarmente spicccano gli operatori italiani e che ha raggiunto, anche in rapporto all'estero, una apprezzabile consistenza. Nato, in origine, dello sforzo di mobilitare la trasposizione televisiva di opere teatrali, in polemica con l'impostazione registica trdizionale, rigida e descrittiva, passato attraverso le innovazioni di Carmelo Bene (*Amleto*, *Quattro modi di morire in versi*, *Riccardo III*), di Ron-

► 40

TALEEN HACIKYAN



NORMAND COUSINEAU

Composer singer of a thousand faces

An interview with Lucio Dalla

Translated from Italian by Patricia Vergeylen-Tassinari

William Anselmi

Lucio Dalla, the Italian composer-singer (cantautore), who this year captured the best foreign video on Much Music(between March and May), appeared not too long ago right here in Montreal (one of the cities on his North American tour). Does this mean that Italian music is an exportable item like a Ferrari or a Benetton shirt? Not quite; it has yet to be grafted onto the dominating secondary language of the world, that is Anglo-American Rock. Still, the comparison between texts, music and all, of a man who uses his voice as an instrument and who looks up to Prince is a fruitful reminder that a worldwide homogeneous system has yet to be achieved. Dalla's beginnings go back to the early sixties, the Fab Age, when he captured a spot on the in-famous "San Remo music festival" with "Pafff... Bum". A year earlier, in 1965, he made his musical debut with "A lei"– a song composed by Gino Paoli, one of the original founders of the Genoa school of *cantautori* together with Luigi Tenco, Bruno Lauzi and later De André. The concept of a "school" of music is synonymous, at its inception, with the idea of *cantautore*. The Italian musical scene of the sixties was, by rule, governed by the "pretty face" or "the girl-next-door" look for singers who had their songs confectioned for them by various pools of pop makers. It is with these innovators, who wrote and sang their own songs, who established different schools (known according to the city of origin), that the Italian musical panorama acquired self-consciousness. It was no longer enough to have a pretty face and to sing songs like Orietta Berti's "Finché la barca va, lasciala andare"(As Long as the Boat Goes, let it go – in other words: Don't make waves!). The early seventies saw the formation of other schools: from the Bologna one with Dalla, Guccini and Lolli to the Roman one with De Gregori, Venditti and Vecchioni. Inflation was a non sequitur in the second half of the seventies, of the *cantautori* who would also exasperate the idea of being the politically engaged artists as a profitable avenue.

Lucio Dalla achieved and realized his success throughout continental Europe between 1977 and 1980 with three albums produced during that period. (Some of those songs have been quoted above.) Success in the music world, to paraphrase Mario Luzzato Fegiz, is "to be able to sing the emotions of the collective consciousness. It means... to transform in sounds, words, shows the feeling that people have at that precise moment." Success in Dalla's case was not the overnight MacDonaldism. His period of collaboration with Roberto Roversi, poet and co-founder (with Leonetti and P.P. Pasolini) of the magazine "Officina", who wrote the lyrics for his albums for three years, was also a form of the apprenticeship of writing that produced albums such as "Com'è profondo il mare", "Lucio Dalla" and "Dalla".

His international success was confirmed with the videos "Washington" and "Viaggi organizzati" from his second last album "Viaggi Organizzati", when he was awarded, as mentioned, the best foreign video by Much Music. Thus, the North American tour was not only an experience for "nostalgic immigrants" but also for a deserved entrance into the Anglo-American rock olympus. Peers like Dylan and Springsteen, who are also *cantautori*, will benefit from the exchange. The world populated by Dalla's characters and situations is one that to the silent despair of everyday counter opposes the crazy inner belief of a man in this community by joking about it, by loving it.

William Anselmi: I can't help but initiate this interview with the following question: What does America mean to you?

Lucio Dalla: I think that America represents a leading country for almost all of us, a country that leads in both good and evil. Whenever I go to New York I feel as if I'm in the center of the world even though it's not my own world. And if one wants to be in touch with what's going on in the world, it's impossible to pretend that New York doesn't exist. New York is a city which stimulates me very violently and creatively. For me, America also means the many ethnic groups which form a somewhat strange spaceship whose power holds no precedent except perhaps the Roman Empire. America, New York, probably resemble Rome under Julius Caesar. On one hand, I can hardly wait for its fall, while on the other, I'm happy that it exists as it's a symbol of man's energy.

"Instead you can't
you who are so beautiful,
you can't come off that wall
to come down and join us

who are skies without corners
we go where we want
without projects like angels
free
we can climb trees
come down
play with electric hearts
turn us on, turn us off
turn us on, turn us off."

"... our son will be born
and he won't have any fears,
who knows what he will be like tomorrow?
on what roads he will walk?
what he will have on his hands, his hands?
he will move and he will be able to fly,
he will swim upon a star, how beautiful you are,
and if it's a girl her name will be
Futura."

V.V.: Therefore you're not bothered by the American cultural dominance in Italy?

L.D.: No, absolutely not. American culture brought about many changes in Italy, for instance, its literature which was translated by great writers such as Pavese and Vittorini influenced the development of new forms of expression. I don't believe in and I've never been a fanatic of nationalist cultures. A certain ethnic and anthropological availability must exist, that is the possibility to regenerate with various phenomena. I don't believe in a Greek national cinema nor in an Italian one which must be Italian at all costs. BLADE RUNNER is a film I liked a great deal as it seemed born from a certain contamination. The director presents a future world so actual that it could be happening now. It's useless to pretend that it won't happen. One must live for what really exists and not for any hypothesis. I can dream of being a subversive and blowing up the Empire State Building but it wouldn't solve anything as they would build it over and it's beautiful this way.

V.V.: So you find this cultural exchange positive?

L.D.: Yes, especially in the field of music. Prince is a musical phenomenon typical of what I'm talking about. He's a singer who has not lost any of his inquisitiveness and yet he remains undoubtedly a black singer. When I think of America, I think of blacks for their music, basketball, one of my many passions, and everything that is vital and energetic. And sometimes an Irish expatriate like Dylan comes along and does other things.

V.V.: Why haven't you ever written songs in English?

L.D.: Because I don't speak it well. I've picked up some English as some immigrants probably do. I have trouble with the English verbs. I've often been interviewed in English though without caring about my enormous blunders because I felt that the feeling[1] was there!

Stevie Wonder in 1971 sang one of my songs, *Sylvie*. Then last year I worked in London for three months as a producer for three English groups. I've never thought of writing songs in English.

V.V.: Would you like to do it eventually?

L.D.: I'm doing it now. For example, *Se io fossi un angelo*, (if I Were an Angel) from my last LP has been translated by Gianni Celati, an Italian author who teaches at DAMS in Bologna. It's not easy though to translate my songs as they're not funky, they don't limit themselves to "Hello baby, Give me five, in my mind", they're concepts which... one must be aware of the intricacies of a language to reproduce them.

V.V.: What has remained of your collaboration with the Italian poet Roberto Roversi?

L.D.: We worked together on many projects. Last year we gave a course and now we're setting up a kind of school for youths in detention centers. Roversi last year also wrote a beautiful song, *Chi erano i Beatles*, (Who Were the Beatles) for the group the Stadio. Roversi has always written songs, he's sixty years old now and has always been a militant without ever belonging to any party though. Our collaboration entailed a complete restructure of my world while it was more of a divagation for him; so we parted after three records.

V.V.: In the seventies, you belonged to a group of singers who were considered political, what has remained of that political engagement?

L.D.: Well, as I was saying about America, things happen and evolve from a natural, social energy which no individual could have foreseen. And then things, individuals change and also the reasons for which one does certain things. I feel that I haven't changed that much even though I tried to. I don't think that one must change ones convictions but modify the means.

V.V.: When does a song become political?

L.D.: When you abandon a certain political language and succeed in identifying the problems of our society. Fabrizio de Gregori does it beautifully in his sentimental song *La donna cannone* (the Cannon Woman) about the ghettoization of women in our society. I think that a song like this can be more effective than any political flag-waving.

V.V.: There was time when one would refer to trends in music which originated in Bologna with you, Guccini, Lolli and in Rome with De Gregori, Baglioni, are there any contacts amongst you?

L.D.: Well I almost spend every evening with Guccini. There's a restaurant in Bologna, *Vito*, which serves terrible food but is very enjoyable. Guccini and I are there every evening and sometimes Rossi and Lolli join us. Bologna has become the capital, the true representative of what's going on in the field of music in Italy. The evolution of new musical languages happens here in Bologna where everyone comes to record in the two studios here. Rome is a city still linked to acoustic music while Milan does strange adaptations of new wave, Anglo-Saxon music, musically it's in crisis as it has no one.

V.V.: Are the words in a song very important?

L.D.: A song has to mean something to be successful in Italy. I don't mean that it has to be ugly, beautiful or good, it just has to hold some meaning. For this reason I find that Italy is certainly the most advanced country in song writing. Cohen or Dylan are great poets but their music is considered non commercial; in Italy it is popular music. That's why I think that the level of our commercial music is far more superior than in any other country. We have developed a feeling[1] for which our songs, our music is rich in meaning and serious. Do you understand? I often go on tours in foreign countries where no one understands my songs, however, they work because they're at a musical level which opposes the international one. Thanks to the Italian public, it's inadmissible that the text becomes a pretext.

V.V.: I have always been fascinated by your song *La Signora*. What is the signora?

L.D.: Well the signora was... there was a time when I thought that I had to be precise and seek out the ambiguities of the form, the language, to communicate, to have success... by ambiguity I mean a research in language which would allow any interpretation. La signora can represent the power which governs our daily lives. When I wrote it, the signora could have been the press, various means of communication. Today it could be the television, the Juventus soccer team, computer technology, things which seem to hold only external meanings but whose daily recurrence causes transformations and processes within us. *Viaggi Organizzati* (Organized trips), last year's album, was about these problems also, these trips which, this race to grab, to hold onto this ever changing world, to be part of these changes without being transformed, annihilated, the political meaning of power is here also. □

Notes

1. In English in the original text.

Militanza senza appartenenza

Si chiude un ciclo della vita politica e sociale : l'Italia, da laboratorio politico della sinistra, sembra preparare l'emergenza di una « sinistra sommersa » che, rifiutando la partitocrazia, si orienta verso una trasformazione democratica del paese.

Bruno Ramirez

Con la recente rino- mina di Bettino Craxi al della vita politica e sociale degli italiani. L'Italia posto di Primo Ministro si chiude un ciclo dei grandi movimenti sociali, L'Italia 'laboratorio politico' della sinistra occidentale, sembra essersi accovacciata, impotente e rassegnata, ai piedi dei politici di regime. Per il modo in cui essa è avvenuta, per gli accordi inter e intrapartitici che l'hanno accompagnata, per il senso di indifferenza con cui la maggior parte degli italiani l'hanno subita, la nomina di Craxi sancisce il trionfo della partitocrazia. La politica delle coalizioni che ha caratterizzato tutti i governi italiani dal dopoguerra sembra oggi aver trovato nella formula del pentapartito di centro-sinistra e nel principio dell'alternanza un livello di funzionalità mai raggiunto in precedenza.

Craxi ha infatti ottenuto la rinomina a patto che a marzo prossimo egli ceda il posto di premier al suo principale rivale-alleato, il leader della DC. Il che sta a dimostrare non solo il livello di autonomia che i partiti al potere hanno raggiunto di fronte all'elettorato, ma anche l'esistenza di due "tempi politici" sempre più distinti nella vita civile degli italiani: un tempo contrassegnato dalle elezioni in cui l'elettorato italiano esercita il suo diritto costituzionale eleggendo i propri rappresentanti al governo, e un altro tempo che é quello scandito dalle strategie e accordi di coalizione, nel corso del quale il reale potere decisionale si forma e si trasforma, passa da mani ad altre, entra in crisi e ne riesce, si lottizza e si consolida.

Chiusura di un ciclo della vita politica e sociale del paese anche perché i progetti di società alternativi che si sono profilati durante tutto l'arco del dopoguerra (sia nelle versioni rivoluzionarie che in quelle socialdemocratiche), sembrano avere esaurito la loro carica di immaginazione, soccombendo alla trappola dell'autodistruzione o a quella della neutralizzazione politica.

In un paese in cui tali progetti alternativi non hanno mai avuto la chance di trasformarsi in forme di governo, e in cui l'opposizione é sempre stata tenuta fuori dall'area del potere decisionale, gli esperimenti che hanno dato all'Italia la fama di "laboratorio politico" si sono sempre prodotti su un terreno prettamente sociale.

Quando come oggi il trionfo della partitocrazia significa spaccatura senza precedenti tra Stato e società, tra istanze e disegni di potere da un lato, e evoluzione/diversificazione dei bisogni sociali e culturali dall'altro, é verso la società che bisogna rivolgere uno sguardo critico per cercare di vedere se esistono i presupposti per un nuovo ciclo di vita politica e sociale da cui emergerebbe un'Italia trasformata.

Intorno a questo quesito si é avviato recentemente un dibattito che potrebbe costituire uno dei banchi di prova più importanti del pensiero critico in Italia.

Molti dei presupposti su cui questo dibattito poggia sono ben noti: crisi delle ideologie tradizionali, degenerazione della democrazia parlamentare; crisi del partito come organizzazione di militanza e espressione di volontà popolare, ecc. E naturalmente, un altro presupposto, forse il più importante — quello secondo cui risiederebbe nella società un enorme potenziale di potere diffuso, teoricamente capace di generare trasformazioni emancipatorie, ma in realtà incapace di divenire progetto politico operante finché, come diceva qualche giorno fa Asor Rosa riferendosi all'attuale assetto politico, non si fa saltare quel tappo che imprigiona le migliori forze sociali e culturali del paese.

Si parla quindi di una "sinistra sommersa" per indicare una più o meno ingente massa di opinione popolare orientata verso una trasformazione democratica del paese, ma che non si riconosce nei partiti e tantomeno nella dinamica di potere che caratterizza il regime politico italiano. Si teorizza l'esistenza o meno di "nuovi soggetti sociali" — soggetti cioé che incarnerebbero le contraddizioni prodotte dalle profonde trasformazioni che attraversano la società di oggi, e che quindi assumerebbero il ruolo di agenti storici, portatori di nuovi bisogni collettivi.

Il compito é enorme se effettivamente si tiene conto dei mutamenti profondi in corso non solo in Italia ma nel mondo intero, e delle difficoltà che tradizionalmente il pensiero critico italiano ha avuto nel cercare di rendere conto dei vasti processi di trasformazione sociale e istituzionale avvenuti nella storia di quel paese. Non é sorprendente quindi se nel corso di questo dibattito si invocano spesso schemi concettuali importati dall'estero, come, ad esempio, la filosofia foucaultiana delle articolazioni del potere, o la sociologia touraíniana della genesi e sviluppo dei movimenti sociali.

Allo stesso tempo, non mancano le indagini sul terreno, come quella curata di recente da un gruppo di ricercatori che fanno capo alla rivista "Democrazia e Diritto" e che é apparsa quest'anno in un volume dal titolo assai significativo *Militanza senza appartenenza*. Da questa indagine emergono i profili organizzativi e programmatici di circa una dozzina tra le associazioni e i movimenti che maggiormente hanno dato vita, in questi ultimi anni, ad iniziative di trasformazione sociale, creando così un'area politica distinta da quella occupata e gestita dai partiti e dal tradizionale apparato istituzionale. Alcuni di questi raggruppamenti fanno parte già da anni dello scenario asso-

► 40

La presse : Paparazzi et radical chic



François Brousseau

Frivole, vulgaire et sensationnaliste ; intellectuelle, raffinée et bien informée : ces deux jugements contradictoires s'appliquent à merveille à la presse italienne, dans laquelle on retrouve, peut-être plus que n'importe où ailleurs, des exemples extrêmes de ces deux tendances, coexistant parfois de façon inattendue. Il y a bien — cela fait partie des clichés sur l'Italie — les feuilles à scandale aux tirages impressionnants, achetant les photographies de *paparazzi* qui traquent les stars de cinéma jusque dans les cavernes de leurs plages privées. De *Oggi* à *Cronaca Vera*, du potinage inoffensif à la complaisance macabre, toutes les demi-teintes de la quétainerie, du sensationnalisme et du sordide sont disponibles, et en donnent pour son argent au lecteur italien, qui est sur ce point mieux servi que ses semblables du monde entier, à l'exception possible des Allemands fervents du *Bild Zeitung* et des publications apparentées.

Dans l'audio-visuel privé, qui a connu un boom sans équivalent ailleurs entre 1975 et 1985, un « esprit » analogue, à l'enseigne du mercantile, du vulgaire et du kitsch, peut être constaté quotidiennement sur les trois chaînes privées du magnat Silvio Berlusconi. Federico Fellini, dans son récent « Ginger et Fred », a à peine caricaturé cette « école » télévisuelle, à côté de laquelle les émissions de 17 h du canal 10 font figure de haut lieu de culture et de distinction.

Radical chic

Mais l'Italie des médias écrits et parlés n'excelle pas que dans le mauvais goût, tout au contraire. Dialectique oblige — et les Italiens en sont maîtres depuis toujours — la contrepartie de ce qui précède existe, et s'épanouit elle aussi. À l'image des magazines de mode, bien connus, de somptueuses revues d'architecture, de peinture, de bandes dessinées, de voyages, de culture scientifique, etc., se sont multipliées depuis quelques années. La luxueuse *FMR*, qui allie une qualité de reproduction digne des livres d'art à des textes exclusifs de philosophes, d'historiens et d'écrivains, est le meilleur exemple de cette nouvelle tendance de l'édition italienne de magazines, chic, avant-gardiste, conquérante, classique, intellectuelle, inventive, chère, et d'un snobisme bien assumé.

Entre ces extrêmes, qui représentent certains stéréotypes (exacts mais partiels) de l'Italie, que dire de la presse écrite d'information en général ? En bref, qu'elle emprunte à l'un et à l'autre, le résultat étant un mélange des plus intéressants.

Avec le *Corriere della Sera*, *la Stampa* et *la Repubblica*, la presse quotidienne en Italie soutient sans mal la comparaison avec les meilleurs journaux d'Europe et d'Amérique. La quantité de titres ayant une audience non seulement nationale, mais internationale, est remarquable pour un pays occidental de grosseur moyenne. Turin, Milan et Rome diffusent des quotidiens lus partout en Italie, et exportés dans le monde.

L'importance et le caractère original de l'information internationale — les plus grands titres ont leur réseau complet de correspondants particuliers — font de *la Repubblica*, par exemple, une source d'information, sur la Pologne, l'Afrique du Sud ou la Guerre des Étoiles, aussi complète que le *New York Times* et *le Monde*.

Sur ce plan, donc, la presse italienne vaut n'importe quelle autre. Ce qui ferait sa particularité, c'est peut-être un certain ton, et la présence dans ses pages, beaucoup plus marquée qu'ailleurs, des « débats culturels », ici compris au sens le plus large du terme. On retrouve là un mélange de sensationnalisme et d'intellectualisme, typique de cette presse.

L'« intellectualisme de masse »

Sensationnalisme : le gonflement parfois artificiel et tonitruant des conflits partisans et des jeux de coulisses correspondants dont l'Italie est le terrain de prédilection. Tout en les déplorant, tout en dénonçant la partitocratie et ses manifestations qui sont le pain et le beurre de la classe politique — démocrate-chrétienne, communiste ou socialiste, peu importe — la grande presse s'en fait l'écho souvent amplifié. Dans son ton d'agacement ou d'opposition, il y a malgré tout une participation au « système ».

La presse, même sérieuse, n'hésite pas non plus à se faire racoleuse au besoin. *L'Espresso*, une espèce de *Nouvel Observateur* italien, n'hésitera pas à illustrer par de jolies filles nues à la « une » sa grande enquête sexuelle hebdomadaire, d'un goût incertain, du genre « Tournée des sex-shops allemands » ou « La sexualité des 14 ans et moins ». Le tout coiffé du surtitre « Débat du jour », car dans cette presse tout ou presque donne lieu à un « débat » ou à un « scandale ». À côté de ces dossiers semi-sérieux qui remplissent de nombreuses pages bien illustrées, des articles très documentés sur la politique étrangère soviétique, les nouvelles tendances du roman européen ou la transition à l'ère post-industrielle dans les usines de la Fiat.

Intellectualisme : la présence continuelle des écrivains, historiens, sociologues et politicologues dans les quotidiens ; les débats, sur les sujets les plus divers, qui se retrouvent dans les meilleures pages des journaux (à ne pas confondre avec les « columnists » de l'actualité courante, aussi très nombreux). Le 11 août dernier, par exemple, à la « une » du *Corriere della Sera*, un essai de Francesco Alberoni ayant pour sujet : « cette haine qui succède à l'amour chez les ex-conjoints ». Imagine-t-on ici un tel texte tombé du ciel — ou de la plume d'un professeur de l'UQAM — à la « une » du *Devoir*.

Cette tradition de l'essai politique, sociologique ou historique, ou même de la nouvelle (au sens littéraire de ce mot), a de lointaines racines dans la presse quotidienne en Italie. La page 3 du *Corriere della Sera* ou de *la Stampa* a de tout temps comporté de tels textes, agrémentés de photos ou de gravures de qualité. *La Repubblica* a repris cette tradition, en lui donnant encore plus d'espace : les deux pages centrales quotidiennes de ce journal, sous le titre général « Cultura », enveloppées d'une présentation somptueuse, sont aujourd'hui, avec leurs recensions, leurs essais historiques, leurs extraits de nouveaux livres, la référence obligée de l'intelligentsia italienne « branchée ».

Mais l'intellectualisme italien — la distinction est importante — ne ressemble pas à ce parisianisme bien connu de l'intelligentsia québécoise. Il est plus « populaire » et gravite moins autour de quelques bonzes adulés, malgré un vedettariat là aussi présent. *La Repubblica* est « intellectuelle », mais consacrera néanmoins, avec son « sérieux » habituel, ses quatre premières pages à l'élimination de la

STÉPHAN DAIGLE

Squadra Azzura par l'équipe française au Mundial de Mexico, véritable tradégie nationale. *Le Monde* n'en ferait jamais autant. Peut-être *Libération*, à la rigueur...

Un « intellectualisme populaire », oui : la revue *Epoca*, équivalent le plus proche du *Paris-Match* français, n'en comporte pas moins, par la participation de nombreux « columnists » de talent et par le traitement des sujets, une légère plus-value « intellectuelle » par rapport au magazine photographique français. *Epoca* est un peu moins quétaine, pourrait dire un intellectuel méchant et snob.

« La Repubblica » superstar

Quelques mots sur *la Repubblica*, véritable « success-story » de l'Italie contemporaine. Ce journal romain, fondé il y a dix ans à peine par Eugenio Scalfari, un ancien député socialiste, s'est taillé à une vitesse phénoménale la part du lion au hit-parade des quotidiens italiens, allant même jusqu'à bousculer les vénérables « grands-pères » de Turin et de Milan. Son tirage — 504 000 vendus en mai dernier — dépasse celui du *Monde* de Paris et égale celui du *Corriere della Sera*.

La domination intellectuelle de *la Repubblica* illustre la réussite d'un courant libéral laïque, détaché des partis politiques, en rupture de ban avec les deux grandes Églises italiennes, la catholique et la communiste. Elle marque aussi, selon les sociologues patentés, une ouverture aux nouveaux courants sociaux qui ne fait cependant pas l'économie d'une certaine modernité « radical-chic » (voir la section « Week-end » du jeudi, et les pages Spectacles, « must » du tout-Rome et du tout-Milan artistique) snob et ouverte aux vents du « mouvementisme » et des succès de l'heure (dixit E. Galli della Loggia, *Panorama* du 16 mars 1986). L'invasion des mots anglais dans les titres — on ne compte plus les *managers*, les *VIP*, les *trends* et les *microchips* — peut aussi être mise sur le compte de cette mentalité « radical-chic ».

Malgré ce côté un peu volage, trop sensible parfois aux « effets de scène » et aux derniers courants à la mode, *la Repubblica* ressemble de plus en plus au journal de référence, tels le *New York Times* ou *le Monde*, le « trait conservateur » de ces derniers en moins. Sur la culture, la politique ou même les faits divers, mais aussi sur l'économie, la science et les modes de vie, c'est le grand organe d'information moderne, qui a d'ailleurs forcé à une cure de rajeunissement le *Corriere della Sera* et *la Stampa* : ces derniers ont d'ailleurs correctement relevé le défi. Un concurrent de centre-droite à *la Repubblica* est aussi apparu à Milan, avec succès, sous le nom prosaïque de *Il Giornale*.

Une grande diversité

La Repubblica n'est donc pas seule, et la diversité de la presse italienne, même dans le secteur dit de l'information générale, reste grande. On aurait pu aussi relever la presse partisane, comme celle du toujours influent Parti communiste (*L'Unità*, plus de 200 000 copies quotidiennes). Il y a encore le petit et sympathique *Manifesto* (gauche indépendante ex-communiste, environ 50 000 copies) et ses huit pages de débats et d'articles de fond. Enfin, *last but not least*, mentionnons le plus fort tirage en Italie : *la Gazzetta dello Sport*, 800 000 copies par jour !

Intellectuelle jusque dans le traitement des petits sujets ou bien sensationnaliste dans celui des grands, brillante, racoleuse, élégante, avant-gardiste, snob, agaçante parfois dans ses obsessions, ouverte sur le monde, plutôt complète : ainsi apparaît, en 1986, la presse de la péninsule. À ces aspects contradictoires, ajoutons une dernière pirouette dialectique : italienne jusque dans ses moindres traits et tics, cette presse appartient pleinement à la famille plus ou moins cacophonique des médias mondiaux. □

IMAGINATIONS
RECENSION

Un jeune vieux pays

François Brousseau

Un numéro spécial sur l'« autre Italie » pécherait par omission en ne mentionnant pas au moins rapidement un essai récent portant précisément sur ce sujet, par celui qui est peut-être le plus grand journaliste italien vivant. Giorgio Bocca, reporter et « columnist », historien et philosophe, a parcouru pour le lecteur, paré de tous ces chapeaux, l'Italie de la révolution post-industrielle, avant-gardiste et archaïque à la fois, changeante et immuable, visitant les champs et les usines bouleversés par la mutation technologique et l'invasion du marché mondial.

Les campagnes sans paysans, les villes sans ouvriers » : la Fiat qui réduit ses effectifs du tiers en augmentant sa production ; l'Olivetti leader mondial de la bureautique ; la culture laitière automatisée ; l'invasion des agents publicitaires ; les « agro-managers » prospères, etc. Nouveaux sujets, nouveaux acteurs dans un décor millénaire, ils servent à Bocca de matière à réflexion sur le « jeune vieux pays », et plus généralement sur le changement du travail et des relations sociales à l'heure de ce que d'autres ont appelé la « troisième vague ».

Reportage et essai à la fois, le livre prend résolument parti pour l'« inévitable » changement technique, sans pourtant donner dans la béatitude de la technologie salvatrice, des « success-stories » sans contrepartie. L'Italie de la débrouille, de l'« ordre dans le désordre », des grandes religions — catholique et communiste — prend ici valeur de test crucial pour le fameux thème de « la continuité dans le changement ».

Le diagnostic de Bocca : il s'agit d'un pays foncièrement pessimiste et conservateur, où les grandes forces traditionnelles, l'Église, mais aussi les représentants — autorisés ou non — du prolétariat et une partie du patronat ont résisté longtemps — et résistent encore — à l'effondrement des valeurs de la société industrielle. Ainsi pour le mythe — aujourd'hui mort — de la « centralité de la classe ouvrière », qui a donné lieu au tragique délire terroriste des années 70. Ainsi, dans un autre domaine, pour la persistance de la Mafia, « anomalie » de la fin du XXe siècle.

Les vannes ont en partie cédé, le terrorisme a reflué, l'entreprise du « troisième type » a percé, la Camorra elle-même vacille, une certaine avant-garde culturelle prospère. Mais l'Italie éternelle, non pas celle de la « Dolce Vita » et des gondoliers, mais plutôt du désordre et de l'autoritarisme comme tendances contradictoires et complémentaires, demeure.

Interrogé par Bocca qui lui demande à la fin du livre ce qu'il peut bien être venu apprendre en Italie, un ingénieur japonais répond : « en matière d'industrie et de technique, peu. Dans la façon de jouir de la vie, beaucoup. » Les vieilles images ont la vie dure...

La plume de Bocca pénètre ainsi tous les sujets, parfois admirative, souvent sceptique et contrariée, toujours ironique et curieuse. Les belles envolées sur les nouveaux réseaux câblés et la culture industrielle de l'olive se doublent heureusement d'interrogations sur l'évolution de la nourriture produite en chaîne, de déclarations d'amour pour les montagnes du Nord où le journaliste fit jadis la guerre partisane, et de réflexions douces-amères sur la vieille « civiltà delle lucciole », la société agricole au déclin inévitable.

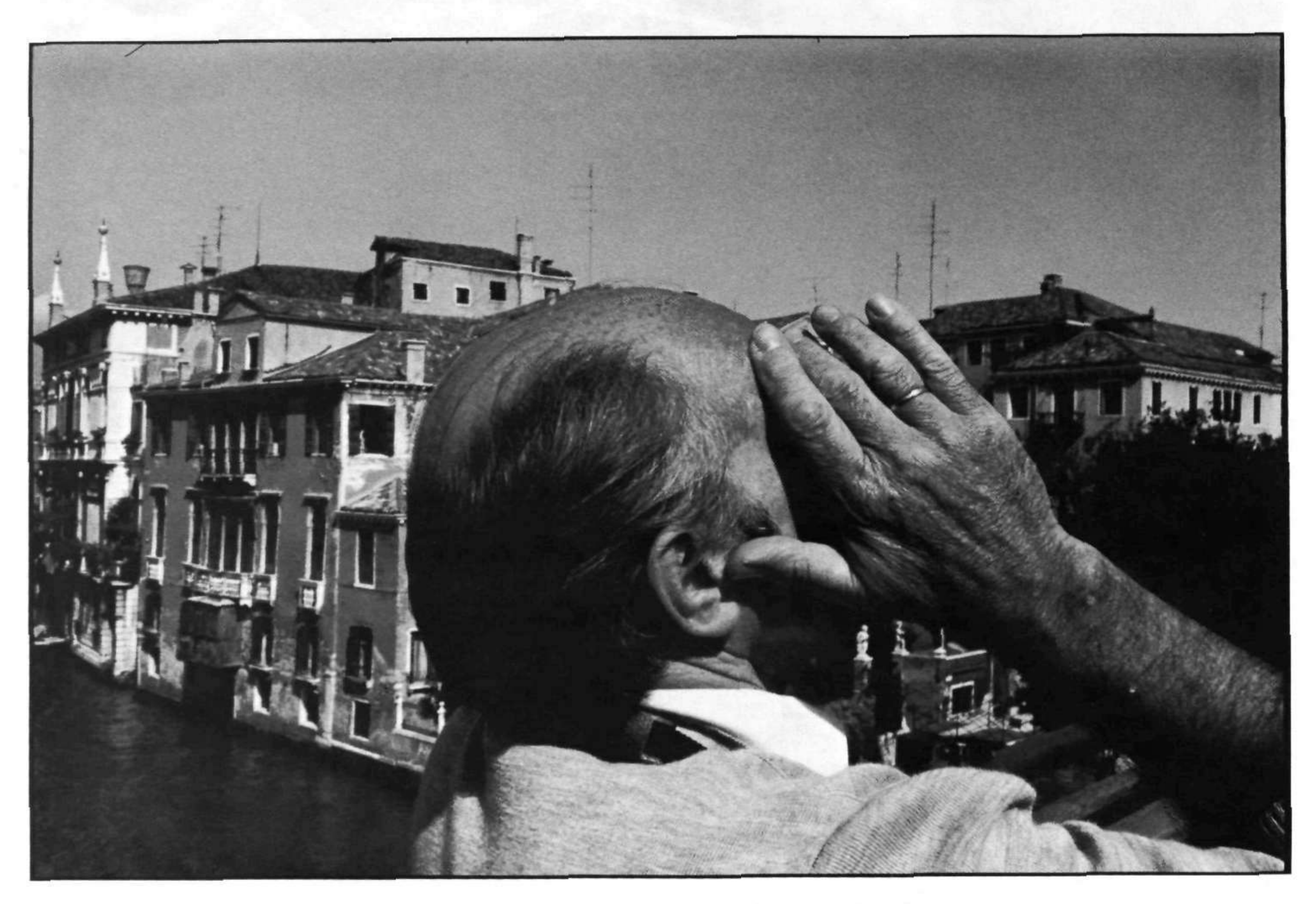
Un superbe livre, tantôt lyrique voire poétique, tantôt technique, précis et vulgarisateur, d'un genre composite et étonnant. Pour les amoureux de l'Italie et les autres... □

STEPHAN DAIGLE

Giorgio Bocca. **Italia anno uno, le campagne senza contadini. Le città senza operai**, Milano, Garzanti, 1984, 196 p.

LA NAVE VA

Malgrado la mancata simbiosi tra politico e economico, la societa italiana è impegnata in un rinnovamento profondo dell'economia e della vita civile.



MICHAEL FIOMEN

Camillo Carli

La premessa é fondamentale, e va conservata, ammesso che i propositi di discettare sull' Italia che ci preme e a cui teniamo siano genuini: la distinzione-contrapposizione, cioé, tra Italia "reale" e Italia "ufficiale". Accettando la dicotomìa come inconfutabile. Il discorso é vecchio, per lo meno quanto la nostra Unità nazionale; da quando, diciamo, D'Azeglio si preoccupava di "far gli italiani" dopo aver fatto l'Italia. Vecchio ma non risolto e, per quanto riguarda quegli italiani dai buoni propositi, nemmeno accantonato; come invece di solito si usa per i discorsi troppo vecchi. Ecco la necessità di mantenere il criterio dicotomico: eccome se abbiamo due Italie! Quella che sembra finisca'a ramengo' ogni giorno che passa, compressa e soffocata da scandali, malefatte, obbrobri, assurdità, follie.

Quella che si presenta con le facce di legno (macché bronzo, troppo nobile: legno) di ministri, capi-partito, pseudo-rappresentanti che in effetti rappresentano moralmente solo sé stessi. Quella dei pessimi amministratori (amministratori della "cosa pubblica", cioé della "cosa nostra", ma talmente pessimi da non poter evitare il richiamo mentale alla fosca stessissima coppia di parole della nostra massima ignominia nazionale...). Quella di un primo ministro che, in un irreprimibile riserbo freudiano, parla di.. "popolo che ha fiducia nei propri mezzi e nelle proprie possibilità.." (il che é giustissimo e vero), senza che gli esca fuori, come se ne avvertisse tutta la sconvenienza, anche.. "e nelle proprie istituzioni" (il che sarebbe tanto falso da suonare addirittura spudorato).

E l'altra, quella incommensurabilmente maggioritaria, quindi a buon diritto la sola effettiva rappresentante e tutelatrice del nostro buon nome.

E' di questa, e solo di questa, che parleremo.

Perché anche i nostri amici all'estero abbiamo la bella coscienza di sentirsene figli.

Di questa. Non dell'altra.Mentre Cassandre e falsi Catoni (a parte quel nostro masochistico vizio nazionale che dilata e esaspera anche la più banale delle disavventure patrie, a tutto vantaggio degli interessati necròfori di dentro e di fuori) blaterano a vuoto, quelle profetizzando gli ultimi abissi nazionali e quelli fustigando quei costumi di cui per primi si sono a lungo cibati e vestiti e che hanno poi rinnegato quando per essi non costituivano più né nutrimento né abito, é tonificante avvertire, direi pelle pelle, che quell'Italia balorda e malefica non riuscirà a prevalere e che sarà l'altra, quella della serietà, dell'ingegno e dell' operosità, dell'imprenditoria ad alto, medio e basso livello, quella dalle cento anime pulite e sempre opportunamente riemergenti, a lasciare il segno.

Bolsaggine retorica? Eh no, altrimenti che dire della retorica alla rovescia delle Cassadre e dei Catoni?.. Comunque: non sarà certo questo tipo di ricattini dialettici e dozzinali che riuscirà a precluderci la legittimità d'uno stato d'animo.. fidente, sì, ma anche statiscamente realistico. E lo dimostreremo.

Contrariamente a quanto si é a lungo creduto, non solo all'est ma anche all'ovest (la precisazione é d'obbligo), che cioé politica e economia fossero due forze sociali interdipendenti, che si condizionassero cioé a vicenda ineluttabilmente e stabilmente, oggi (e qui l'asterisco si rovescia: non solo all'ovest ma anche all'est!) l'assunto é tutt'altro che incontrovertibile. Il colpo d'ascia più micidiale a quel dogma l'ha dato proprio l'Italia.

L'ultimo nostro quarantennio é lì, si va verso il mezzo secolo, più che sufficiente a suffragare la teoria: la nostra economia, e con essa tutte le branche che le stanno dietro, ha regolarmente prescisso dalla politica, affermandosi come forza sociale autonoma e assolutamente affrancata da qualsiasi vincolo o aggancio col potere politico. Tanto non solo da non far più parlare di binari paralleli, ma da far dire a sociologi e psicologi di massa: l'economia bene, "nonostante" la politica..

I nostri capitani d'industria (non quelli alla Felicino Riva o alla Molteni..) presero il volo là verso gli anni '50 e si librarono tanto in alto, così perentoriamente, da impensierire non poco i confratelli stranieri d'ogni landa. Assolutamente estranei al "fatto" politico, che qualcuno erroneamente credette li avesse generati.

L'Italia "reale" stava clamorosamente avendo la meglio su quella "ufficiale", quella del "Palazzo". Il "boom" economico nazionale (il 'miracolo italiano') aveva inizio. Pre-

cedendo, e di gran lunga, quello nipponico e quello germanico.

Ne occorse di tempo, all'Italia "ufficiale", per capire che non le era permesso vivere di rendita sui successi di quella "reale".

E a fargliele capire fu proprio l'altra Italia, la stragrande maggioranza della popolazione, la quale, pur continuando inappuntabilmente, con un concorso di partecipazione elettorale superiore a quello d'ogni altro Paese occidentale (negli Stati Uniti spesso non si raggiunge nemmeno il 50%!), a dimostrare l'avvenuta acquisizione d'una definitiva coscienza democratica, teneva, e in mille modi lo testimoniava, a mantener separate le due Italie. Quasi come a dire: il meccanismo per conservarci liberi e emancipati é questo, e ce ne serviamo, ma é dell'altra Italia, della "nostra", che siamo fieri.

L'incomprensibile e il paradossale, in questa storia di vie diverse e autonome della nostra vita nazionale, é costituito non tanto dalla mancata simbiosi dei due tronconi principali, il politico e l'economico (e in quest'ultimo mettiamo allora anche il culturale, il creativo, il paesaggistico, lo storico, lo spirituale, tutto quell'insieme di elementi che, senza tema d'esser tacciato da trombone e da retore, il Carducci chiamava "il glorioso retaggio di Roma" quanto dallo sforzo che il Paese "ufficiale" sembra impegnato ad operare per annullare e distruggere i traguardi e i profitti del Paese "reale".

Sbagliano veramente di grosso quegli screanzati sociologi all'Alberoni quando sentenziano che i nemici dell'Italia sono la mafia, l'autolesionismo e il Governo...?? E quando continuano a farlo anche di fronte ai "successi" di quel Governo ('stabilità' e calo dell'inflazione), dimostrando che l'uno e l'altra si debbono a congiunture o a pastrocchi che ben poco hanno a che fare coi meriti..?? Seguono alcuni dati che, pur non avendo la pretesa del 'saggio' e dell'inchiesta specialistica approfondita e a largo raggio, scaturiscono da situazioni di fatto ben precise e suffragano ampiamente la tesi.

Le prospettive della nostra economia si rispecchiano nei risultati dell'ultimo "seminario" organizzato a Biella dai vertici della Confindustria. Si é trattato del decimo 'rapporto di previsione', relativo all'andamento dell'economia italiana nei prossimi tre anni.

La locuzione che più ricorre nell'ambiente, e con questo intendiamo anche da parte di voci "esterne" alla riunione di Biella, é quella di "moderato ottimismo". Il vicedirettore del Centro Studi della Confindustria, Massimo Tivegna, ha puntualizzato: il tasso di sviluppo dell'economia italiana passerà dal 2.7 di quest'anno al 3.5 nell'87, per subire poi un leggero calo nell' '88 ("ininfluente", dicono nel brutto italiano in voga, "stagionale" e pronto a una nuova ascesa già negli ultimissimi mesi di quell'anno). Nel settore delle esportazioni, la tendenza si rivelerà superiore alla domanda mondiale (dal 4.7 % di quest'anno e dell' '87 al 5.4 % dell' '88).

Dovuto anche, ovvio, alla diminuzione del valore del dollaro e del petrolio e al contenimento del costo del lavoro (conseguenza dell' accordo Confindustria-sindacati, che tra l'altro ci ha portati allo straordinario annuncio di un'estate praticamente senza scioperi), migliorerà anche la situazione occupazionale: i disoccupati sono oggi in Italia 2.639.000 (pari all'11.3 % della forza-lavoro), nell' 88 si dovrebbe essere scesi al 9.6 %.

Costo del lavoro per unità di prodotto: é previsto un calo graduale (dall'8.5 dello scorso anno al 6.1 dell' '86, al 4.3 dell' '87, al 3.7 dell' '88).

Investimenti: dallo spavaldo 6.6 di quest'anno (una specie di mini-boom del settore) non dovrebbero scendere oltre il 5.2 dell' '88.

Consumi privati: aumenti, fino al 2.5 % dell' '88, naturale diretta conseguenza di redditi maggiori.

Inflazione: c'é stata, sì, la svalutazione della lira nei confronti del 'marco'; compensata, però, da un onere minore nelle importazione di dollari. Nel luglio, l'inflazione é scesa sotto al 6 %. Se l'indice nazionale dell'ISTAT (l'istituto ad hoc del settore) confermerà ufficialmente questi dati, il che é praticamente scontato, il tasso annuo d'inflazione si piazzerà tra il 5.8-6 %. Bisogna risalire al lontano 1968, in pieno periodo aureo della nostra economia post-bellica, per riscontrare simili dati. Il nostro Paese ha risalito gradini anche nel tabellone dell'inflazione della Comunità europea, situandosi al settimo posto (ha ancora davanti, in ordine di classifica, Lussemburgo, Germania, Olanda, Belgio, Francia, Gran Bretagna) e distanziando Irlanda, Danimarca, Spagna, Portogallo e Grecia.

I dati di Mediobanca, che é una delle nostre maggiori istituzioni finanziarie, sulle aziende nel 1985, ci mostrano che, per la prima volta dopo dieci anni i bilanci chiudono in attivo: "E si tratta anche di roba grossa—scrive l'economista Giuseppe Turani—Ci sono più di 1500 miliardi di profitto. In un solo anno c'é stato, cioé, un miglioramento netto di circa 3000 miliardi di lire. L'inversione di tendenza é quindi netta, secca e non ammette molte discussioni".

Torna in attivo anche la Bilancia commerciale, le importazioni calano del 17 %, in 6 mesi il disavanzo é sceso di oltre 10.000 miliardi rispetto allo stesso periodo dell'anno scorso.

Il passivo dei conti con l'estero é stato addirittura dimezzato. Nei primi sei mesi di quest'anno, il deficit della bilancia dei pagamenti é stato di 2087 miliardi, oltre il 60 % in meno rispetto allo stesso periodo dello scorso anno, quando i conti con l'estero registrarono un passivo di 5743 miliardi (dati comunicati dalla Banca d'Italia).L'industriale Walter Mondelli scrive: "Sono state introdotte nuove tecnologie, cosa che ha comportato cospicui investimenti, sono state modificate filosofie operative e criteri di gestione, si sono avute innovazioni di processo e di prodotto per adeguarsi alle nuove richieste di un mercato che reclama sempre maggiori flessibilità.. Siamo oggi nelle condizioni di prevedere un allargamento della base produttiva capace di creare nuova ricchezza e nuova occupazione e l'industria rimane il pilastro sul quale costruire un più elevato tasso di sviluppo dell'intera economia".

Il dato indubbiamente più suggestivo, in questa pleiade di indici, tabelle e classifiche, rimane appunto quello relativo al tasso di sviluppo, di crescita, di un Paese. Ebbene, secondo la "Conference Board in Europe", un prestigioso organismo di economisti che pubblica periodicamente una classifica sull'andamento economico dei principali paesi del mondo, l'Italia si trova alle soglie di un nuovo 'boom'. Il nostro Paese é infatti quello che, dopo Taiwan, e secondo la C.B.E., sta conoscendo il ritmo di crescita più rapido. In ordine decrescente: Taiwan, Italia, Francia, Canada, Stati Uniti, Gran Bretagna e Germania. Ultimi, con un calo del 4 %, Giappone e Australia.

Quasi a enfatizzare la tesi del "gap" tra economia e politica, e il ruolo autonomo della prima nei confronti della seconda, Salvatore Tropea, che ha seguito i lavori di Biella, ci dice: "Possono anche averlo fatto per una qualche recondita ragione scaramantica, ma il fatto é che gli uomini della nostra economia hanno voluto tenere le distanze dalle ultime vicende di Palazzo Chigi, a sottolienare senza ambagi, anche in quest'occasione, la distinzione tra economia e politica. E' comunque sintomatico che i vertici della Confindustria non attribuiscano minimamente



all'ultima crisi di Governo e alle sue conseguenze una eventuale stasi nella ripresa, sia pur cauta, della nostra economia".

Luigi Pintor, intanto, su uno dei più acuti quotidiani della Penisola, scriveva che... "la spontaneità dello sviluppo economico é un assioma ormai universalmente accettato".

"Spontaneità", quasi come... peculiarità, singolarità, unicità. Turismo.—Dati e previsioni in questo campo sono sempre difficili e azzardosi. Bastano un paio d'attentati o le senili bizze del Reagan di turno per alterare anche le 'tabelle' apparentemente più attendibili.

Comunque, un'inversione di tendenza in chiave ottimistica c'é stata anche qui: nonostante l'inclemenza meteorologica del luglio e le ridicole messe in guardia dell'amministrazione-USA e di quegli enti e organismi che ad essa opportunisticamente stanno dietro, gli ultimi bollettini fanno intravvedere, per i bilanci finali del prossimo autunno, attivi decisamente meno sconfortanti.

Patrimonio artistico-culturale (quindi di Civiltà).—Certo, é importante, direi risolutivo, sotto un'ottica sempre "futuribile", ciò che volgarmente s'intende per.. "presentazione", colpo d'occhio, "offerta": manutenzione, restauri, orari di musei e mostre e tutti i servizi inerenti (trasporti, réclames, "guide", ecc.). A dare un pò d'ossigeno a chi ha sempre denunciato le criminose carenze del settore giunge un decreto legge in virtù del quale é previsto uno stanziamento di 300 miliardi nell'86 e di altri 300 nell'87, per la realizzazione di "iniziative volte alla valorizzazione e al recupero di beni culturali", così recita testualmente il Decreto applicativo datato 27-3-1986 del Ministero per i Beni culturali e ambientali.

Ci sembra significativo che tali incombenze vengano affidate a ditte private (che avevano presentato i loro progetti operativi ai ministeri competenti entro lo scorso 30 maggio); quasi ad ammettere implicitamente, da parte dello Stato, l'incapacità ad operare da solo e, quindi, la necessità della delega.. all'Italia "reale".

Il "Financial Time", più che di nuovo "miracolo italiano", parla di "mistero italiano". E' la solita diagnosi abborracciata di chi ignora totalmente i nostri veri "numeri", le nostre "risorse", le nostre "seconde nature". Di chi, cioé, ci giudica dagli inverecondi spettacoli delle nostre Amministrazioni, dai Gelli, dai Caltagirone, dai Greco e da tutti i nostri marpioni nazionali, dalle sciagure naturali e dagli scandali troppo spesso voluti, provocati (o non prevenuti e repressi e impediti, il che é esattamente la stessa cosa), da tutti insomma quegli elementi elevati a parametri di un tipo di civiltà e di immagine. Basta aggiungerci certo modo d'intendere l'"informazione", con mass media per cui sembra che lettori, uditori e telespettatori non siano mai cresciuti e per i quali sia sempre redditizio sbattere il mostro in prima pagina, e ci tornerà più agevole capire gli stupori e le perplessità della gente di fuori.

Così che ci sembra quasi d'obbligo opporre ancora una volta a chi parla di miracoli e di misteri l'inoppugnabilità delle cifre (fonti-CEE, Banca d'Italia, Confindustria, Mediobanca, IRI, gli economisti e i cronisti finanziari Giuseppe Turani, Giampiero Marinotti, Ermanno Gorrieri, Elena Polidori, Goffredo Galeazzi..).

Alla fine del 1985 gli italiani, in quanto a attività finanziarie e beni immobili (escludendo cioé auto, frigoriferi, televisori, gioielli, contanti), possedevano più di 2.300.000 miliardi di lire, diciamo quasi due milioni e mezzo di miliardi. Ma la precisazione che sbalordisce é questa: tre volte l'intero PIL (Prodotto Interno Lordo, cioé tutto il prodotto Nazionale di 1 anno). O, se si preferisce: *circa 3 volte il Debito Pubblico dello Stato*.

Tra il 1982 e il 1985 la ricchezza degli italiani é aumentata di 28.000 miliardi di lire (190.000 miliardi in più dei computi precedenti). Con questa distribuzione differenziata del reddito: nel 1982, o fino al 1982, gli italiani risparmiavano, in depositi bancari e postali, quasi il loro 60 %; nell'85, questo tipo d'investimenti' era già sceso sotto il 47 %. Perché? Perché si preferiva investire in "azioni" (aumento dal 6.5 % al 10,5 %), in titoli di Stato, Bot, ecc. (dal 19 al 27 %) o in fondi comuni (dallo 0,5 % al 3.7 %).

La deduzione é ovvia: gli italiani stavano imparando a maneggiare più proficuamente il proprio denaro, spregiando in un certo senso i magri interessi della banche o delle amministrazioni postali.

Operazioni a volte rischiose, certo, ma che fanno risaltare questo nuovo "status" mentale e operative dell'italiano medio.

Dell'italiano medio, precisazione d'obbligo. Perché dietro a questa ormai diffusa, solida, imponente tranquillità economica della media degli italiani (tenendo anche conto del concetto di "media" che é, come si sa, piuttosto relativo e aleatorio) c'é l'indubitabile realtà di un certo Mezzogiorno dove, un dato per tutti, la disoccupazione giovanile (a Napoli, Palermo, Potenza.. come in certi hinterlands della Basilicata e del Calabrese) raggiunge vertici allucinanti e disperanti. Dove é più che mai difficile mantenere anche la semplice percezione di uno Stato di diritto e dei suoi istituti, al cospetto di un "illegalismo legalizzato" che infradicia interi settori della vita sociale et la stessa gerarchia dei "valori" più alienabili.

Realtà che però non inficiano e tanto meno annullano l'analisi di fondo e non impediscono a prestigiose pubblicazioni britanniche di giudicarci "il popolo che attualmente gode del maggior benessere economico e dell'invidiabile consapevolezza di questo benessere, che non é solo materiale ma anche mentale e spirituale".

Contemporaneamente, infatti, quasi a dar maggior credito alla tesi, ci giungono notizie allarmanti e inquietanti proprio dal Paese che la credenza popolare, almeno fino a pochi anni fa (ma quanti continuano in questo incredibile errore di valutazione!), vedeva come l'Eden, la Terra promessa, il Bengodi dell'Era moderna. Scrive dagli Stati Uniti Vittorio Zucconi:

"...L'America trema per le sue banche.. Greggio, agricolture e debiti minacciano i templi della finanza, oltre 450 Casse di risparmio sono insolventi, la crisi investe anche i grandi istituti di credito del Paese... L'industria delle "Savings and loans" perde 15 miliardi di lire al giorno... La "Federale Reserve" deve quasi ogni giorno intervenire, sia pure con discrezione, per rimpannucciare piccole banche sull'orlo del precipizio... Non siamo ancora al '29, ma certe difficoltà dell'economia USA alla metà di questo 1986 sembrano confermarci che dietro lo scintillio di facciata l'America reaganiana si porta dentro gli elementi di quella che già qualcuno annuncia come la "prossima recessione" .. Gli anni grassi del petrolio a 30 dollari sono finiti.. La Bankamerica ha cancellato 388 milioni di dollari di prestiti, i debitori faticano a pagare gli interessi sui debiti ... Il debito nazionale USA ha oltrepassato ufficialmente i due

► 42

IMAGINATIONS
PHILOSOPHIE

Au crépuscule de la modernité, avec cette légèreté qui lui confère sa position unique de faiblesse forte, *le français du Québec pourrait devenir la* lingua franca *de la transculture en Amérique du Nord.*
Le Devoir, *29 juillet 1986*

Oxymoron : « une variante particulière de l'antithèse de mots, il établit un paradoxe intellectuel entre ses parties opposées.
Lausberg, ***Éléments de la rhétorique littéraire****.*

OXYMORON

Réflexion sur il pensiero debole de Gianni Vattimo

Walter Moser

« Faiblesse forte » : étrange signe des temps et des lieux, l'oxymoron est devenu une des figures par lesquelles nous nous situons dans notre lieu culturel et dans notre actualité. C'est admettre que nous nous trouvons dans l'impasse d'une certaine logique, tout en assumant notre désir de la dépasser. Tant que l'oxymoron restait un oiseau rare de la rhétorique, un ornement de style exquis, cette figure, basée sur la transgression de l'ordre sémantique (ce qui est fort ne peut pas être faible en même temps, et inversement), n'avait rien d'inquiétant. Il s'agissait cependant, comme le dit le rhétoricien, d'en maîtriser l'usage : en principe l'oxymoron relève d'une « mauvaise affectation », d'une « licence », d'un « excès » que ne sauraient racheter que la volonté artistique et l'intention judicieuse de l'auteur. Mais aujourd'hui que l'oxymoron se généralise en s'installant dans la philosophie, dans la critique littéraire, même dans les slogans de publicité, il commence à inquiéter. « Faiblesse forte » : définitivement, quand j'ai trouvé cette figure sur les pages d'un quotidien montréalais, il m'a frappé comme le symptôme d'une étrange maladie des temps. Un peu comme Ulrich, le protagoniste musilien, quand il a vu accolé à un cheval de course le prédicat de la génialité qui avait servi jusque-là à définir le sujet humain par excellence. Et le soupçon se confirme: j'ouvre un livre sur la pensée fragmentée et j'y trouve, répétée, avec l'insistance d'un leitmotiv, « la négativité positive », et vice versa. Et finalement, la nouvelle nous vient d'Italie, voici l'oxymoron devenu la figure de proue d'une nouvelle philosophie, d'une philosophie postmoderne.

On m'objectera que « faiblesse » ne s'oppose pas à « pensée » comme à force. Et pourtant dans l'esprit de Gianni Vattimo, l'auteur de la pensée faible, il n'y a pas l'ombre d'un doute : non seulement crée-t-il des expressions qui répondent formellement à la définition de l'oxymoron (par exemple « fondazione-sfondamento », on y reviendra), mais il admet aussi plus généralement que son projet ne saurait s'articuler sans frôler continuellement le scandale logique. Toutefois, je concède que ce n'est pas au niveau linguistique, et plus particulièrement sémantique, c'est-à-dire en tant que lexèmes, que « faiblesse » et « pensée » se trouvent être des termes opposés. Cela prendra tout un détour pour faire apparaître explicitement la tension antithétique, sinon le paradoxe qui habite l'expression *pensiero debole*. Cela prendra même un double détour, puisqu'il faudra d'abord déblayer le terrain pour faire apparaître les contours précis de la question pour ensuite l'éclairer historiquement.

J'emprunterai d'abord aux livres de plantes, d'oiseaux et de champignons le geste didactique « à ne pas confondre avec ... » pour déterminer l'espèce « oxymoron ». Cette figure ne doit pas être confondue avec la simple inversion des termes dans une dichotomie, ni avec le renversement des positions dans une situation antagoniste, bref avec le mouvement logique que les langues française et italienne désignent par le même mot : vice versa. Exemple, ces deux slogans : « Small is beautiful » et « Black is beautiful ». À l'intérieur d'une opposition, ce retournement a bien pour effet de changer les valeurs ou les prédicats de côté, mais sans affecter la structure logique de l'opposition. En termes agonistiques, il s'agit toujours, selon cette logique du renversement, de conquérir la position de l'autre et par là de l'affirmer. En termes hégéliens, ce geste reste entièrement pris dans la détermination négative, ou dans la dialectique du maître et de l'esclave. On lutte pour ses droits, pour une revalorisation, pour une meilleure place au soleil sans se rendre compte — ou peut-être avec une conscience cynique — qu'on ne fait qu'échanger les positions à l'intérieur d'une structure hiérarchique, antagoniste ou manichéenne, sans pour autant avoir prise sur la structure elle-même. Au contraire, ce retournement est une actualisation et apporte donc une confirmation de la structure dans laquelle on risque de se trouver pris comme dans une machine logique.

Un exemple ramènera les contenus sémantiques « force » et « faiblesse » qui constituent le fil rouge de notre histoire. Si la lutte du sexe dit faible ne vise qu'à occuper la position de celui qui se dit fort, elle risque d'aboutir à une confirmation de l'ordre établi par le sexe fort. On met alors dans la position de la force celle de la faiblesse et vice versa. Ce qui est un changement significatif pour ceux qui s'y trouvent engagés. Mais quelque combatif que soit ce renversement, il n'effectuera que la répétition de la situation initiale, à rôles inversés.

Pour Vattimo, la structure et la logique d'un tel processus de retournement appartient à la tradition de la pensée forte. La pensée faible vise à créer la possibilité de concevoir des relations autres, ou de penser les relations — même conflictuelles — autrement. Elle est animée par l'espoir et par le désir de sortir du tourniquet des renversements, d'en finir avec la répétition des prises de pouvoir, des dépassements en hauteur — qu'ils s'appellent *sorpassamento*, *Überwindung*, *Aufhebung*, *overcoming* —, bref de sortir de la modernité. D'où le titre d'un des livres de Vattimo : *La fine della modernità*. Pour Vattimo, donc, nous n'en sommes pas au crépuscule mais à la brunante de la modernité.

Le deuxième détour mène un peu plus loin, surtout en termes historiques. Il nous amène d'abord au point où la pensée commence à expliciter ses relations avec la force et la faiblesse. Mais il finira par nous ramener au point précis où apparaît l'oxymoron de la pensée faible, c'est-à-dire où commencera l'effort de penser faiblement.

Une longue tradition a donné à penser la relation entre force/pouvoir et pensée dans la figure « le prince-et-le-philosophe ». Cette figure a connu de célèbres incarnations historiques, par exemple Frédéric II et Voltaire, Catherine

II et Diderot. En voici une qui n'obéit pas entièrement au schéma mais qui a été d'autant plus importante pour la modernité : en 1513 Machiavelli écrivit sa célèbre théorie du pouvoir princier qu'il dédia en 1516 à Laurent de Médicis, duc d'Urbino. Machiavelli aimait participer activement aux événements historiques, se tenir dans les lieux du pouvoir, mais il fut obligé d'écrire son traité *Il Principe* en exil, donc politiquement en une position de faiblesse, tout en espérant que son petit livre pourrait le sortir « d'une grande et continuelle malignité de fortune », comme il dit dans sa dédicace.

Dans le cas de Machiavelli donc, le penseur est en position d'impuissance (politique). Pourtant c'est lui qui a la force de penser les mécanismes du pouvoir princier. Dans son cas, même s'il y a un certain espoir que la rédaction des pensées sur le pouvoir renforcera la position personnelle du penseur, le pouvoir, comme objet théorique, est exclusivement pensé comme une relation politique se manifestant essentiellement entre gouvernant et gouvernés. Il s'agit donc d'une théorie restreinte du pouvoir, limitée à un domaine spécifique des interactions humaines. Dans le cadre de cette théorie, la faiblesse ne peut être pensée que comme ce qui mène à l'échec dans l'exercice du pouvoir. Ou encore comme une ruse du prince qui en userait comme d'un des multiples stratagèmes du pouvoir.

C'est dans le cadre de cette même logique pragmatique que Nietzsche, dans la *Généalogie de la morale*, dénonce les ruses des faibles. Ils s'appuient sur leur grand nombre (celui de la majorité démocratique) pour imposer la faiblesse et la soumission comme des valeurs morales et pour assurer de la sorte leur propre pouvoir. Ici déjà la question de force/pouvoir connaît un élargissement par rapport à Machiavelli, puisque, du politique, les mécanismes du pouvoir se sont étendus au domaine moral. Une globalisation de la théorie du pouvoir s'amorce. Mais ce ne sera que le dernier Nietzsche, celui des aphorismes des années 1880, qui mènera cette tendance à son déploiement le plus vaste. La notion « volonté de puissance », qui date de cette époque, donne une généralité maximale à tout exercice de pouvoir.

Il faut cependant se garder de lire dans ce développement une généralisation du politique. La « volonté de puissance », loin d'être une notion politique — mais sans exclure pour autant le politique — acquiert par moments une généralité presque biologique : le phénomène de la vie devient alors coextensif avec celui de la volonté de puissance. Il serait toutefois plus adéquat de parler d'une généralisation anthropologique pour marquer que, chez le dernier Nietzsche, l'humain est en quelque sorte défini par la volonté de puissance. Il n'y a pas d'activité, pas de manifestation humaine qui ne comporte la dimension de l'exercice du pouvoir, s'il est loisible de ramener « puissance » à « pouvoir », et vice versa, sans prétendre pour autant à une synonymie des deux termes français qui, ne l'oublions pas, traduisent le même terme allemand *Macht*.

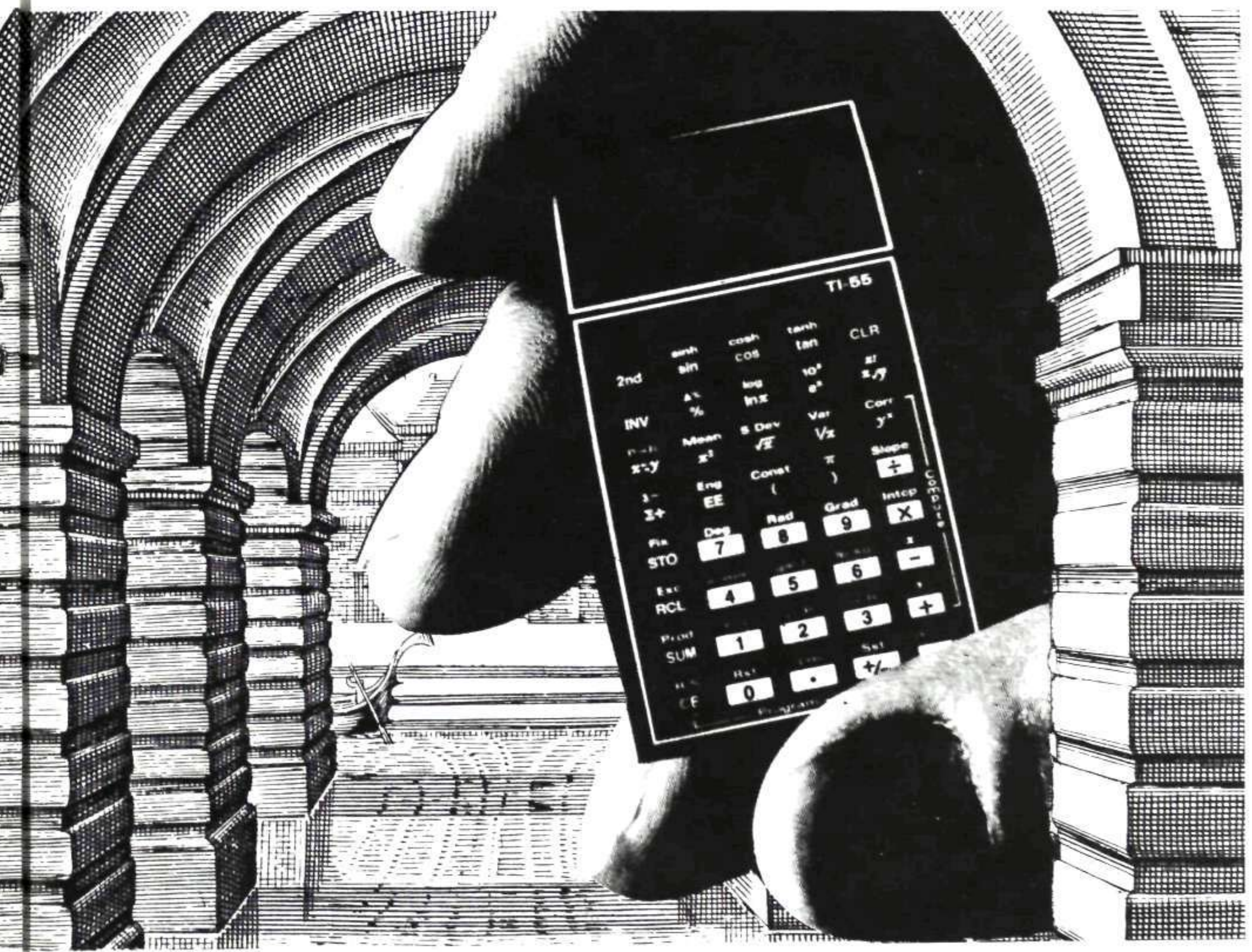
Désormais donc, le philosophe participe de la volonté de puissance au même titre que le prince. « Volonté de puissance » est justement utilisé par Nietzsche pour faire apparaître la collusion entre la pensée philosophique et l'exercice de pouvoir, pour faire ressortir l'enjeu de force impliquée dans la pensée tout court. Et ce, dans un sens bien plus global que ne l'articule la question des maîtres-penseurs récemment mise à la mode par les nouveaux philosophes.

Dans la postérité de Nietzsche, cette théorie généralisée du pouvoir devient incontournable : on la rejette, on l'attaque, on la transforme, on la réinterprète, mais on ne peut pas l'ignorer. Foucault, par exemple, la transforme en transposant sa généralité dans le domaine du discours conçu par lui comme une pratique sociale des signes. Pour lui, la question du pouvoir n'est pas limitée à des contextes spécifiques de pratique discursive. Tout acte de discours comporte un enjeu de pouvoir, représente une forme d'exercice de pouvoir.

C'est comme si une boucle se fermait : autrefois (Machiavelli) le prince était l'homme d'action qui exerçait le pouvoir politique, le philosophe par contre était l'homme de la parole et de la pensée, dans lesquelles il pouvait refléter — de manière descriptive ou spéculative — l'action du prince et, par conséquent, la question du pouvoir qui en est inséparable. Maintenant la parole pensante est elle-même reconnue comme un exercice de pouvoir. Ceux qui ont explicitement fermé le cercle, ce sont les théoriciens des actes de langage, en ramenant la catégorie du dire à celle du faire. Mais ce ne sont pas eux qui, pour autant, auraient pensé l'implication du pouvoir dans les actes de langage.

Désormais la pensée philosophique se trouve doublement et intimement connectée avec la force et le pouvoir : en tant que forme spécifique de la volonté de puissance et en tant qu'activité discursive. Dans une autre lignée — littéraire et romanesque celle-ci — de la réception de Nietzsche, Robert Musil, même avant la lettre foucaldienne, résumera cette connection intime dans ces termes : « Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système » (*L'Homme sans qualités*, Paris : Seuil, 1957, I, p. 395). C'est là encore une autre manière de fermer la boucle par rapport à la théorie restreinte du pouvoir chez Machiavelli, car Musil exprime la relation entre violence et philosophie par trois figures qui ramènent toutes au traité *Il Principe*. L'armée, la prison (« enfermer », en allemand « einsperren ») et la soumission renvoient sans exception aux institutions et opérations auxquelles a recours le prince pour assurer son pouvoir. La force de la pensée philosophique s'est concrétisée dans une figuration politico-militaire de l'exercice du pouvoir.

Au terme de nos détours, la violence des philosophes et le pouvoir du discours philosophique nous ramènent ainsi à Vattimo, tout en le mettant dans une position difficile. Et ceci sur le plan tant de sa théorie philosophique que de sa pratique du discours philosophique. Car, maintenant que la complicité entre force et pensée philosophique, entre pouvoir et discours, est établie dans la filiation de la pensée nietzschéenne, comment pourra-t-il entreprendre et mener à terme l'élaboration d'une philosophie qui réclamera la faiblesse comme sa qualité première ? Et qui plus est : tout en se réclamant lui-même de Nietzsche.



« D'où parles-tu ? » — Cette question des années 60 n'a pas perdu sa pertinence dans la mesure où on ne l'utilise pas pour des dénonciations idéologiques, mais pour éclairer le lien entre le lieu d'énonciation et le contenu d'un énoncé. Dans ce sens, il y aurait des analyses à faire sur la relation entre la nouveauté d'une pensée, d'un paradigme, d'une théorie et le lieu institutionnel à partir duquel parlent les innovateurs. Ceux-ci se situent-ils par définition en marge du pouvoir et du prestige institutionnel ? C'était le cas d'un Derrida lorsqu'il lança ce qui fut accueilli et répandu comme « la déconstruction » à partir d'un lieu institutionnel assez précaire, contrairement à Foucault et Barthes qui, tout innovateurs qu'ils étaient, ont recherché et obtenu la consécration institutionnelle au Collège de France. Pour ce qui est de la déconstruction, elle a dû attendre de passer de l'autre côté de l'Atlantique pour trouver une consécration équivalente, c'est-à-dire pour entrer dans la même contradiction entre ce qu'elle prêche et le lieu d'où elle le prêche.

Tout indique que Vattimo, pour sa part, est en très bons termes avec les institutions puissantes. Professeur de philosophie et d'esthétique à l'Université de Turin, il jouit de la plus haute reconnaissance académique. Son nom figure parmi les plus célèbres de la philosophie italienne contemporaine. Et sa célébrité dépasse depuis longtemps les frontières nationales. Reconnu par la grande communauté philosophique, il fait aujourd'hui partie du *jet set* international (ce qui l'amènera d'ailleurs au Canada en septembre 1986). S'y ajoute une dernière institution dans laquelle il cumule les succès : le marché du livre. Vattimo est l'auteur d'une douzaine de livres dont j'ai considéré les suivants pour cette présentation : *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano : Feltrinelli, 1981 ; *La fine della modernità. Nichilismo e ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano : Garzanti, 1985 ; et, édité en collaboration avec Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano : Feltrinelli, 1983. Il n'y a aucun doute, Vattimo est institutionnellement en position de force, et avec lui la pensée faible. Nous retrouvons donc là l'oxymoron, non plus comme une figure rhétorique osée et affectée, mais comme une situation concrète.

Après tant de tours et de détours pour approcher la pensée faible, venons-en enfin à son énoncé : Que dit *il pensiero debole ?*

C'est le projet d'une philosophie autre par rapport à une modernité marquée par la tradition métaphysique. D'où l'autre nom, presque synonyme de la pensée faible : la philosophie postmoderne. Trop conscient de ce qu'il appelle les pièges de la modernité, Vattimo manie cependant l'adjectif « postmoderne » avec précaution. Il le fait alterner, parfois, avec « tardo-moderno » en atténuant de la sorte l'idée d'une rupture nette que pourrait suggérer le préfixe post-.

Pourtant, il n'hésite pas à identifier des moments de rupture avec la modernité. Ils seraient marqués par l'intervention décisive de deux penseurs allemands dans la tradition philosophique : Nietzsche et Heidegger. Deux moments et penseurs forts seraient donc à l'origine historique de la pensée faible. Ils font figure de pionniers (surtout Nietzsche) et de précurseurs par rapport au projet de Vattimo. C'est à partir d'eux qu'il construit sa philosophie postmoderne. Il s'agit d'une construction « bricolée », puisqu'elle inclut des éléments sélectionnés chez l'un et l'autre des deux philosophes et réunis dans la pensée faible. De Nietzsche, il prend le nihilisme (Dieu est mort et avec lui toutes les instances fondatrices), l'anti-humanisme (l'Homme ne peut occuper le centre ainsi devenu vide) et la notion d'interprétation. De Heidegger (surtout de sa phase tardive), la critique de la modernité métaphysique comme oubli de l'être, l'ontologie du déclin, des notions

telles que *Verwindung, Ge-stell, An-denken*. Des deux, la radicalisation de la question herméneutique.

La pensée faible peut donc être vue comme une réinterprétation des deux philosophes, comme une réutilisation de leurs textes. En fait, Vattimo est entré dans l'arène du conflit des interprétations. Là encore, il fait preuve de beaucoup de force, une force que, cependant, il n'assume pas très explicitement.

Depuis Nietzsche il est connu que l'enjeu de force (la volonté de puissance) est indissociable de la question du sens. L'interprétation ne survient jamais sur un terrain vierge. Interpréter, c'est toujours s'affirmer contre une autre interprétation. Vattimo commence par rejeter une certaine réception négative et pessimiste de Nietzsche, celle de la *Kulturkritik* du début du siècle. S'agissant d'un conflit avec le passé, l'enjeu n'y est pas grand. Mais Vattimo se détache également des lectures plus récentes de Nietzsche. D'abord de celle de Heidegger. Pour Vattimo, Nietzsche est le premier penseur postmoderne, bien plus que le dernier grand représentant de la métaphysique. Une pointe d'ironie se fait sentir ici : pour assurer la cohérence du paradigme postmoderne, Vattimo se voit obligé d'atténuer les différences entre ses deux précurseurs.

Mais là où il entre décidément dans le champ agonistique, c'est quand il rejette des lectures contemporaines et concurrentielles. Il s'agit surtout des lectures, directement et indirectement nietzschéennes, qu'on a pris l'habitude de réunir sous l'étiquette de poststructuralisme français. Vattimo ne peut pas absoudre Derrida, Lacan, Deleuze, Baudrillard et à un moindre degré Foucault, mais surtout leurs disciples, du soupçon de faire encore des lectures déterminées, ne fût-ce que négativement, par le geste de la fondation métaphysique ou par la nostalgie réactive, ou encore de se complaire dans des exercices de consommation dégustative et esthétisante des positions et formes du passé — et ceci en l'absence de tout projet, de toute réorientation. Dans cette réinterprétation indépendante et forte de Nietzsche se dessine, à mon avis, une des originalités de la philosophie italienne contemporaine.

Un double enjeu — historique et épistémologique — sous-tend toute l'entreprise philosophique de Vattimo. Un de ses mérites consiste justement dans le fait d'avoir théoriquement explicité cet enjeu qui n'en continue pas moins à travailler sa pratique. Une question se pose avec insistance, dans les termes de Vattimo lui-même : comment *oltrepassare* sans *sorpassare* ? Ou en termes heideggeriens : comment *verwinden* sans *überwinden* (Vattimo traduit *Verwindung* par *superamento-distorsione* ou *declinazione-distorcimento* et *Überwindung* par *superamento*) ? Ou encore, dans mes propres termes : comment dépasser la modernité, sans y retomber par le geste même du dépassement historique ou critique ?

Historique : la pensée moderne de l'histoire a comme corollaires les concepts de progrès, d'évolution, de projet-réalisation, de postériorité-supériorité. Quelque complexe que soit son tracé, il y a toujours une ligne sur laquelle s'inscrit le faire historique et qui indique son orientation monodirectionnelle. L'avenir apportera la réalisation des projets du passé. La marche de l'histoire est irréversible et irrésistible, elle avance en détruisant, niant, dépassant et subsumant (*Aufhebung*) le passé.

Critique : l'activité critique moderne montre une structure analogue. Critiquer, c'est dépasser en hauteur cognitive, annuler et dominer une position épistémiquement inférieure pour s'installer dans la supériorité. Et si possible, relever les vérités passées dans le mouvement d'élévation vers la totalisation du savoir.

Il s'agit de deux manifestations différentes d'une même pensée forte. Comment penser autrement sans prétendre à la même supériorité historico-critique, mais aussi sans renoncer à la rationalité de la pensée, c'est-à-dire sans donner dans l'irrationalisme ou l'agnosticisme ? Il tient à la nature de la question que la réponse soit plus facile à donner sur le mode négatif (ce qu'on ne veut pas faire) que sur le mode positif (ce qui est à faire).

Devant la difficulté de la question, je me permets une esquive qui consiste en un transfert de la philosophie à la littérature, car il me semble que le discours littéraire, dans la pratique de la parodie, opère le dépassement postmoderne déjà depuis quelque temps. Dans la parodie dite moderne (et que, dans la terminologie de Vattimo, il faudrait appeler postmoderne), contrairement à ce qui se passe dans la parodie dite classique qui est animée d'une intention de vaincre un modèle littéraire en le ridiculisant, le discours parodiant entre en complicité avec le discours parodié. Il « sait » qu'il ne peut pas ne pas l'affirmer en le réutilisant, mais en même temps, en le déplaçant ou en le déformant légèrement, il en montre le mode de fonctionnement. Il y a donc un faire discursif différent produisant un gain cognitif, sans qu'il n'y ait destruction, supériorité.

Il se peut que la littérature soit « en avance » (comment éviter ici le piège de l'expression teintée de modernité !) par rapport à la philosophie. D'où sa place importante dans le champ hétéroclite de la postmodernité. La tâche dont Vattimo s'est fait le porte-parole se résumerait alors ainsi : il faut penser philosophiquement une pratique (la parodie dite moderne) déjà bien installée en littérature.

J'ai choisi l'expression *fondazione-sfondamento* pour donner une illustration ponctuelle de la pensée faible dans son propre territoire constitué par le discours philosophi-



que. Cette expression nous situe de nouveau à la limite extrême de la logique du tiers exclu — et même dans sa transgression. Nous l'avons reconnu : c'est de nouveau l'oxymoron.

Aux yeux de Vattimo, le geste métaphysique par excellence est celui de la fondation. Voici quelques notions fondatrices qu'a utilisées la métaphysique au cours de son histoire pour asseoir la force de sa pensée : l'Idée, Dieu, la Présence, le Sujet transcendantal. Or, d'un commun accord, les philosophes constatent depuis quelque temps déjà la dissolution, sinon la disparition de ces instances chargées de donner de la stabilité à l'édifice de la pensée. On a voulu répondre à cette crise par de nouvelles fondations. Selon Vattimo, c'est une fausse route de la philosophie. L'heure philosophique n'est plus aux nouvelles fondations, la nouvelle tâche consiste, au contraire, à penser la fin de la modernité. Et il s'agit surtout de ne pas la penser de manière moderne, c'est-à-dire comme une rupture-dépassement, ou comme une évolution, mais comme la possibilité — Vattimo utilise le terme « chance » — de passer à une autre manière de penser.

On ne cherchera donc plus à doter l'être de déterminations fortes telles que « stabilité », « unité », « totalité », « identité », « homogénéité ». Contre cet arsenal de déterminations fortes, Vattimo mobilise la notion de l'interprétation qu'il prend dans sa radicalité nietzschéenne. L'interprétation est le processus généralisé, susceptible de dissoudre toutes les instances fondatrices. Elle est pur processus, sans ancrage premier, ni fin. Illimitée donc aux deux bouts, elle défonce la question de l'origine et s'ouvre infiniment sur l'avenir. Si elle met en oeuvre la question du sens, c'est cependant toujours sous la perspective de la volonté de puissance. L'interprétation ne s'origine dans aucune instance fondatrice (sujet, vérité, monde). À la lumière de sa généralité, ces instances se révèlent, au contraire, n'être que les effets, les produits d'un processus d'interprétation permanent.

Si radicalement généralisée, l'interprétation vient occuper en quelque sorte la place des anciennes instances fondatrices : elle ne saurait être transcendée, elle est première, toujours déjà en cours. Mais elle n'occupe cette place qu'en minant continuellement le travail de toute instance fondatrice. Elle défonce tout fond invoqué pour arrêter ou pour faire commencer le processus. L'interprétation est donc aussi, chez Vattimo, *sfondamento* (défoncement).

Je viens de raconter le mythe étiologique de la *fondazione-sfondamento* afin de mettre en récit, pour ce cas-exemple, la logique de l'oxymoron. C'est en effet cette figure qui dit symptomatiquement le lieu difficile et le défi du projet philosophique de Vattimo. On y trouve toujours le geste logique de l'affirmation simultanée des deux contraires, mais on y retrouve aussi le double geste de la parodie littéraire qui admet que, pour outrepasser un modèle dominant, elle ne saurait faire appel à de nouveaux matériaux. Pour obtenir la différence, elle doit retravailler les anciens matériaux. Elles les réaffirme donc dans la réutilisation, tout en les déplaçant et en les poussant ainsi au-delà de leur signification ancienne.

C'est ce labeur que Vattimo fait subir à la notion de fondation. Plutôt que de la jeter aux poubelles de l'histoire de la philosophie, il la retravaille. Il en fait de même avec bien d'autres notions et termes, qu'il utilise et que j'ai utilisés à son sujet ici, mais qui, dans un sens tout à fait bakhtinien, portent la marque de la voix moderne : dépasser, projet, construction, nouveauté, etc. Tous ces termes, par leur usage ancien, ont encore partie liée avec la modernité. En les utilisant, nous continuons à avoir un pied dans la modernité, mais la manière spécifique dont Vattimo les réutilise — j'espère avoir pu le montrer ici — les rend étrangers au contexte de la modernité. Cette réutilisation ouvre la possibilité d'être postmoderne.

Il y a peut-être là ce qui, sous le regard de la modernité, apparaîtrait comme un aveu de faiblesse : admettre qu'on ne peut pas faire le geste fort de la table rase, et encore moins le geste de la nouvelle position (*Setzung*). Nous savons bien que ce double geste du « ôte-toi-que-je-m'y-mette » est encore bien fréquent, même en philosophie. Sur le plan pratique, cette faiblesse relève de la sagesse qui n'est cependant pas à confondre avec l'usage rusé de la faiblesse à l'intérieur d'une stratégie du pouvoir. On appellerait machiavélique ce dernier usage de la faiblesse. Je ne crois pas que ce soit celui de Vattimo, même si sa pensée faible s'articule dans des lieux de pouvoir.

Peut-on en dire autant de l'usage de l'oxymoron cité au début de ce texte et qui, de l'Italie, nous ramène de nouveau au Québec et — étrange transfert historique — de la brunante au crépuscule de la modernité ? La proposition forte qui nous est faite dans ce texte pour le Québec et pour l'avenir de sa langue faible-forte, de quel Italien relève-t-elle, de Machiavel ou de Vattimo ? Pour parler à partir de Vattimo : si cette proposition s'énonce dans la figure de l'oxymoron, a-t-elle pour autant fait le deuil des fondations métaphysiques fortes (totalité, unité, identité, homogénéité) qui, au XIXe siècle européen, fournissaient les fondements conceptuels pour le projet de l'État national ? Ou bien encore, cette proposition s'énonce-t-elle à partir de la position nostalgique d'un pouvoir que le Québec n'aura pas eu politiquement et qui se réfugie dans le domaine de la langue ?

Mais il y a peut-être une possibilité qui s'ouvre à partir de ce texte : celle d'appliquer la pensée faible au domaine politique et de s'y frayer un chemin entre les pièges de la modernité, que Vattimo a su identifier avec tant de lucidité. Ce champ d'application ouvert à la pensée faible porterait l'oxymoron à son paroxysme puisqu'il s'agirait de penser faiblement le pouvoir politique.

Quels que soient les développements futurs, théoriques et appliqués, de la pensée faible (penser la faiblesse et penser faiblement), il y a une chose qui ressort clairement de ces propos sur Vattimo, et que lui-même n'inscrit pas explicitement dans ses textes : cela prend beaucoup de force pour penser faiblement. □

Out of the past

Contemporary trends in Italian poetry



MICHAEL FLOMEN

Pasquale Verdicchio

Dante, Petrarca. These are names that come to mind when most people think of Italian poetry. In modern times Italians have migrated all over the world and brought their culture with them, yet the shadows of those two great poets have remained such as to eclipse almost all successive voices, no matter how powerful. Even today, when exchange of information has been facilitated by high speed technology, little is known of contemporary trends in Italian letters. This is not the place for an extensive survey, but I would like to outline some of the most recent developments in Italian poetry from the 1960s to the present. Italian poetry, traditional and structured as we may envision it, has always produced writers who made it their task to innovatively counter the weight of that tradition. Even someone as rooted in tradition as Carducci (1835-1907) was involved in novel experimentation: the adaptation of latin classical meter to modern verse.

The Futurists, whose influence spread throughout Europe to give seed to avantgarde movements in the early 1900s, were bent on undermining all "givens" right down to the most basic elements of written and spoken language. In this way they arrived at a manifestation of words and letters free of syntactical gravity. But tradition, contained in the very fibers of culture, is hard to escape. How could Montale not look to Dante in his work? How could classical structures be discarded if found to contain new possibilities?

The sixties, a period in which Italy was well into its "economic boom", also marked the beginnings of a poetic movement different from the pre and post-war experience. The transition into this new world was heralded by an important anthology entitled *I novissimi* (Milano: Rusconi-Paolazzi, 1961). In this collection, a compilation of the work of five poets, an outline of a new poetics was given in accompanying essays by the authors themselves. This anthology set the parameters for a new poetic existence which was to become highly influential. Its contents represent the essential of a seven year period, from 1960-67, which produced what is known as "letteratura del rifiuto" (literature of rejection).

This rejection of all previous social, political and cultural codes led to a successive period in which the "letteratura del rifiuto" became its own victim. Indeed, in the writing from 1967 to 1972 the highly significant phrase was turned on its head; the very literature which had advocated upsetting syntactical, grammatical, etymological, and all set parameters of language and writing brought about a rejection of literature itself ("rifiuto della letteratura"). These years were characterized by intense political activity. The student movements of the time are exemplified by the year that has given a whole generation its name, 1968. Terrorism also emerged as a new force. The latter was considered by some to be an almost direct result of the "linguistic terrorism" found in the work of authors of the "letteratura del rifiuto." ("Europe rides a black bull" by Antonio Porta is indicative of what could be considered terrorism in the realm of poetry).

This highly unstable situation was followed by a need to return to a period of at least superficial stability. Political change and reform, as expressed in the restauration of structures supportive of reformist ideologies, led to a renewed interest in lyric poetry. Many authors set themselves against the abstract pragmatism and politics by reviving decadentistic and hermetic elements from the earliest part of the century. Others wrote with complete disregard for cultural memory and the past. Writers like Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, and Maurizio Cucchi worked in an environment sensitive to the problems of a modern, industrialized Europe.

Of course it is extremely difficult, and perhaps even erroneous, to attempt to group poets so as to establish some type of evolutionary criteria, and it will not be done here. This article will outline the various directions that poetry has taken as of late. Something that supports the variety of tendencies represented by contemporary Italian poetry is the 1979 anthology put together by Antonio Porta, *Poesia degli anni '70* (Milano: Feltrinelli, 1979). In this valuable volume Porta surveys the '70s and selects the most important and possibly influential works. He includes work by new and established poets alike, as well as by some previously unpublished writers. Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Pasolini, Nanni Cagnone, Milo De Angelis, Giuseppe Conte, and Biancamaria Frabotta represent individual developments, from the highly formalized to the highly experimental. When grouped together these authors are indicative of the great spectrum of poetry produced

in Italy in recent years.

Even with such diversity, contemporary Italian poetry since the '70s has not left behind the example of *I Novissimi*. Verbal experimentation, though aimed to diverse ends, continues to constitute the predominant tendency. The fundamental concept revolves around the idea that language, the site of re-production of meaning and of the signifieds that make up the world, is the basic problem. Meaning is no longer readily available, the walls of the "house of language" are no longer transparent but opaque. Such a site represents not the reconciliation between subject and world, but the manifestation of their rupture. But while the Novissimi had considered language to be a code, one to be upset and perhaps destroyed, the poets that followed found in language a structure within which to work.

In 1978 the collection *La parola innamorata* (Milano: Feltrinelli, 1978) was published. The volume is at times ambiguous in its attempts at establishing common parameters for the poets of various backgrounds that appear within it. Their stand has a common ground in the negation of "the imperialism of semiology"; their poetic attempts aim at a "primal truth ... the language of the origin" not "everything in its proper place, every signifier with its signified" (PI, p. 11-13). In a portion of the introduction to the volume, written by two of the poets themselves (Giancarlo Pontiggia and Enzo Di Mauro), we are given some guidelines as to how they would define the "poetic word":

> "*in love*, and therefore impertinent and playful, indifferent to the acclaims and conclaves of justice;
>
> *coloured*, because it does not outline schemes and routes, in other words the thread that goes from a truth to an error as realization of a truth, but creates the burning [and blinding] disorientation of a diversion from sense that is the appearance of that diversion and its dissimulation;
>
> *ravishing*, and as such it is in a seductive and distancing movement in which the *thing* is not brought close nor taken from, or hidden from, sight, but admits one into a landscape in which suddenly one is seized by that space and the *thing* that has become something other, in the other that is the original language."

Those who appear in *La parola innamorata* are from various "schools", among which are the Milanese group that developed around Milo De Angelis' review *Niebo*, and a Roman "school" of which Valerio Magrelli is partially representative. For the first group, poetry represents the transcription of a privileged mental or psychic state; for the second, it represents the need to communicate or express the experience of life. These "schools" are of course not all-encompassing. For example, in Milan, Maurizio Cucchi extrapolates on a Montalian key, expressing the impossibility on the part of both the subject and object to be constituted and said. Elsewhere, Raffaele Perrotta, extremely theoretical in this writing, makes no distinction between poetry and thought. Being and language are meshed in an undeniable fabric.

Other tendencies reach to the past for some of their elements. One of these has been the reassessment of formal poetic structures. An example is Patrizia Valduga's use of the sonnet and the canzone. Her last book is a collection of ten canzoni in terzinas in which she aims to establish a rhetoric of formal structures. Another type of recuperation is that of myths and classical structures (architectural and such) as stimuli and base-stones on which to build. Concerned with myths is Giuseppe Conte, who believes it impossible to speak of literature only in terms of linguistics, psychoanalysis, or ideology. He strongly believes in the power of myths and dreams working in close relationship with philosophy, science, history, and politics; elements that have always been part of man's search for meaning, in both spirit and the universe. His book *L'oceano e il ragazzo* (The boy and the ocean) (Milano: Rizzoli, 1983), clearly displays such a poetics of myth.

Others have taken as starting points the classical/mythological structures of places, cities; among these are Gio Ferri and Francesco Mangone. Gio Ferri's *Siopè* (Verona: Anterem, 1985), makes direct reference to Delphi, home of the *Oracle*. His poetic research takes place in the "silence of metamorphosis" that Siopè implies. It points to the place of connection with the universe, the other world, the place of invention. Mangone also refers to such "places" in his work. *Poema onto-lustrale* (Reggio-Calabria: Edizioni UH, 1984) is dedicated to "Empedocles of Agrigento, poet, philosopher, healer of bodies and souls." The "place" here is the Ionic sea and its environment. As the postscript explains:

> "Francesco Mangone's poetry is "ionian" in many ways: a) because it turns to nature to know the world, as the Ionian School did in the sixth century B.C.; b) ionian because the reader looks down into the mirror of water, essential archetype of the universe, and as such looks back to Talete di Mileto; c) ionian because it can be infinite like the *aoriston* of Anossimandro; d) ionian, because it contains Empedocles (whose foundations are typically ionian). Water is the principle that ties a and b; the circle is the principle that ties c and d."

We must remember that the *locus* is a rhetorical device that denotes mnemonics: a site for accumulation of things not to be forgotten. With such a background, the *loci* represented by these works, defined by forms such as the sonnet or by "places", it is evident that the poetry expresses a looking back at a possible origin (maybe this can better help us understand what is meant by the exponents of *La parola innamorata* when they say that the word is in love with origins). This type of research has led to a very strong poetry that reaches to the past, just as it extends to the future, through the experience of the present. Such poetry is perhaps one of the most active in its relationships with developments in the related fields of philosophy and critical theory.

As in all literatures, Italian poetry has its emarginated representatives. These are poets who have been instrumental in the development of contemporary poetry but have stood off-stage, some by choice, others not. Adriano Spatola, Luciano Caruso, and Giulia Niccolai are very original and influential writers. Most of their work has been published by small presses, often the only ones willing to publish non-traditional material. Spatola was a member of the Gruppo 63 and, as editor of *Tam Tam*, with Giulia Niccolai, helped to strengthen innovative poetry. Important for an understanding of experimental trends in modern poetry is his *Verso la poesia totale* (Toward a total poetry) (Torino: Paravia, 1978). And *La piegatura del foglio* (The folded page) (Napoli: Guida, 1983) is an excellent little volume that displays Spatola's poetic activity not only as a mode of communication, but as a stimulus that generates communicative situations. Luciano Caruso, a knowledgeable scholar of avantgarde movements, has, with his special editions publishing house, "Le braghe di Gutenberg", encouraged experimental writing. His own poetry beautifully blends Southern Italy's socio-cultural past into original forms and compositions.

Not long ago I asked Antonio Porta if the writers that had made up *I Novissimi* and the *Gruppo 63* had become the new establishment. His response was in the negative. He added however that "the worth of any poetry can be measured by the new poetry it stimulates". And indeed, poets such as Porta and Giuliani are involved with younger writers in a reciprocal exchange in their work. Moreover, various literary journals such as *Tam Tam*, *Altri Termini*, *Alfabeta*, *Anterem*, *Testuale*, *Tracce*, have been greatly responsible for the dissimulation of new work and the exchange of ideas. Some of these publish chapbook series in which poets may further display the results of their art.

Overall it is clear that Italian poetry has suffered from lack of exposure. Why this is so one cannot accurately say. Certainly we must develop a renewed interest for international exchanges and translations before we can appreciate the work of foreign writers. Also, funds for translation of these authors are very limited. However, there appears to be an unwillingness to accept work that differs from what we are used to seeing in our journals, reviews, and magazines. This unwillingness, due mainly to an ignorance of the cultural, philosophical, and critical trends in other countries, must be overcome so that we may open our eyes to the horizons of the inexhaustible sphere of poetics. □

The subject is the language

An idea of vengeance: the retaliation
or revenge of the word which has been thought
(make the gesture of inventing language
perform the act by which you appropriate
language).
Though dependent or superimposed
the individual and the word exist as separate
objects :
not a mutual agreement of words and things
but the pleasure of interfering.

Things exist to be said
and language narrates. It outrages in turn
a language already violated by others
to possess language is a way of being.

The subject is therefore the language
with which to commit a capital offense.

(Giulia Niccolai. Trans. Paul Vangelisti)

Archeological notes

I
What is striking in children's drawings
is the violence of lines.
The mind seems to grow obliquely
carrying off the pencil.
Everything twisted and perennial
or maybe only folded
as when going into water
the oar seems to break.

II
Children's images
with a low horizon
are the bearings of heaven.
This is the real garden of the soul
plant's portrait
in its botanic dream.

III
The toy moves closer
having left the game to show itself
stranger to the foreign.
Infancy too returns
hostile and transformed
like someone else's.
Its tracks belong
only to itself
to the child's fossile nature.

(Valerio Magrelli. Trans. Pasquale Verdicchio)

Of the four sides of the square of purification
WATER
EARTH
FIRE
AIR OR HEAVENS

"... placing faity in listening
...Is" of Elice
gathered Night, and the CASE
resolved in destiny — which
slight probability — that chooses the "locus"
and founds a city ...

(Francesco Mangone. Trans. Pasquale Verdicchio)

PIRANDELLO

ou comment remâcher la vie des morts

En désarticulant les données de base du théâtre mimétique et linéaire, Pirandello a fait entrer la dramaturgie dans l'ère du jeu des limites, des miroirs brisés, de la réfraction des structures telles que le dialogue et le personnage.

Pirandello a survécu au pirandellisme. L'actualité de son théâtre ne se dément pas et dure malgré les différentes modes qui ont marqué la dramaturgie depuis 1936, la date de sa mort. Cette année, on célèbre donc le cinquantenaire de sa disparition. Dans le monde entier, spectacles, publications, colloques et congrès se multiplient à cette occasion. Pirandello est reconnu comme le fondateur par excellence du théâtre moderne. En quoi consiste alors l'actualité de son message? Repensé aujourd'hui, le « pirandellisme » est sans aucun doute un des points de fuite du théâtre moderne, qui va depuis O'Neill jusqu'à Genet et Peter Weiss en passant par Sartre et le théâtre de l'absurde. Qu'est-ce que ce fameux pirandellisme? Réduit à une série de dénominateurs communs, c'est un système d'idées et de procédés : le décalage entre la vie comme flux ininterrompu d'instants et la forme

► 19

Suite de la page 18

pétrifiante, officielle, imposée à l'individu par le social. C'est aussi la fatalité *des masques, la déstabilisation de la personne* humaine et le conflit des altérités, la quête irréalisable de l'identité et la désarticulation de la mimésis, de la représentation braquée sur l'imitation des actions humaines. Avant Brecht, Pirandello s'en prend à Aristote et déloge tous les rouages de la machine théâtrale. Par ailleurs, on s'aperçoit aujourd'hui que l'auteur d'*Henri IV* a profondément ancré sa philosophie et son système dans la vie quotidienne. Il est certain que son oeuvre, voulue « humoristique », s'enracine dialectiquement dans l'idéologie et la mentalité italiennes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, mais en même temps, elle renvoie à d'innombrables cas individuels, aux voix — plaintives, railleuses, ironiques, désespérées et compatissantes — de ses nouvelles, de ses romans et de son théâtre. L'oeuvre de Pirandello, c'est la saisie microscopique de l'expérience négative de la condition humaine, l'engrenage de l'être dans le social, la répétition du dialogue que les vivants récitent après les morts en sachant qu'ils ne peuvent rien changer à leurs répliques essentielles. Ainsi les mêmes questions reviennent : Qui suis-je ? Que veux-je ? Que puis-je ? Qui sont les autres ? Pourquoi la société nous emprisonne-t-elle dans la répétitivité des masques, des conventions et des interdits ? Bien que Pirandello ne donne pas de réponses définitives à ces questions, il investit souvent le discours de ses personnages de formules radicales. Comme par exemple le monoloque d'*Henri IV* qui, enfermé dans une folie tantôt réelle tantôt feinte, jette à la figure du monde : « *Vous vous mettez à parler ? C'est pour répéter toutes les phrases qui toujours se sont dites ! Vous croyez vivre ? Vous remâchez la vie des morts ! ?* » Bien que le théâtre moderne et post-moderne ait évolué vers des formes scéniques de la dérision, de l'absurde et du spectacle-happening, il semblerait que ce constat d'*Henri IV* revient avec force dans quelques pratiques théâtrales contemporaines, notamment chez Peter Weiss, Beckett, Ionesco, Pinter et Kantor. Leurs théâtralités doivent beaucoup à Pirandello. En désarticulant les données de base du théâtre mimétique et linéaire, il a fait *entrer la dramaturgie dans l'ère du jeu des limites*, des miroirs brisés et de la réfraction des structures telles que le dialogue, le personnage, la fable dramatique et la représentation scénique. En somme, c'est Pirandello qui a fait que le théâtre du XXe siècle se mesure avec ses doubles.

Des trois spectacles pirandelliens que j'ai vus en Europe *au mois de mai, je donnerais la préférence à Pirandello Qui ?* (Pirandello, connais pas). Ce spectacle, conçu par Memé Perlini, a été repris à Milan treize ans après la première représentation. L'idée en est originale. C'est une synthèse visuelle du pirandellisme traduit en structures géométriques, mouvements répétés avec insistance, équations scéniques abstraites *avec quelques bribes de dialogue d'un premier théâtre* que ce théâtre au second degré reproduit librement. *Pirandello Qui ?* donne l'impression d'une saturation, d'une densité et d'une insistance que le spectateur doit revivre presque jusqu'à la catharsis de cette vision scénique post-pirandellienne. La vie des morts encore une fois, autrement remâchée.

Présenté dans le cadre du grand colloque international « *Pirandello : poetica e presenza* », qui s'est tenu à Louvain et à Anvers du 13 au 16 mai, le spectacle d'*Henri IV* par la compagnie Ninchi m'a considérablement déçu. Ce spectacle joué au ras du texte est un exemple du mauvais usage que l'on fait aujourd'hui de Pirandello. Le potentiel de la théâtralisation du jeu des masques et de la superposition des trois théâtres — historique, bourgeois-mimétique et subjectif — a été complètement gaspillé par le rythme trop rapide et par le jeu sans nuances de ce spectacle trop réaliste et trop explicite. Entre les mains de la compagnie Ninchi, *Henri IV* devient le reflet confus de son modèle, un reflet mi-mélodramatique, mi-boulevardier.

En revanche, le spectacle de deux « atti unici », *A la sortie* et *J'ai rêvé (mais peut-être non)*, représentés par *Il Gruppo Libero* de Bologne a été un succès. Pirandello méditatif et onirique est inséré ici dans une théâtralité joueuse et désinvolte. On y sent la présence à l'arrière-fond de la campagne sicilienne, elle aussi méditative, pessimiste, vouée à sa tristesse et à son insularité. Les comédiens (Biancamaria Birazzoli, Marina Pitta, Giorgio Bulla et Renzo Morselli) marquent la permanence de cet arrière-fond sicilien, une des sources du pirandellisme, tout en le dépassant adroitement, jouant la distance par rapport à une vision de l'existence humaine que leur théâtralité ne cesse de mettre en perspective. En somme, une tentative tout à fait réussie de montrer ce qui est encore vivant dans le pirandellisme. Reconnaître son actualité, c'est voir le théâtre comme la pratique scénique d'un dépassement du *statu quo* de l'être et du paraître, de la vie et de la scène. Cinquante ans après sa mort, Pirandello ne se porte pas si mal que ça. □

Wladimir Krysinski

Divagazioni Pirandelliane

Cinquant'anni fa, moriva Luigi Pirandello. Al di là dell'intento celebrativo questo anniversario avrà un senso se riuscirà a mostrare, con rigore metodologico, quale posto Pirandello si sia conquistato nel panorama della letteratura mondiale e perché.



PIERRE-PAUL PARISEAU

Corrado Donati

Da qualche tempo, in ambito letterario, gli anniversari rappresentano la suoneria implacabile per i risvegli a puntate delle menti organizzativo-celebrative-esegetiche dei nostri critici, e allora è tutto un fiorire di convegni, tavole rotonde, incontri, riletture, riproposte e rivisitazioni. In fondo, se ciò non nasconde un vuoto reale di interessi più urgenti e costanti, si tratta di un modo come un altro per tener desta l'attenzione su certi autori, proseguire o riprendere il filo di un discorso interpretativo a volte interrotto o languente, a volte bisognoso di ampie sterzate che lo rimettano sui binari della produttività di idee. E poi è consolatorio vedere che la distanza abissale tra la gioia di una nascita e il dolore di un decesso, che ci toccano così da vicino nella vita quotidiana, si riassorbono e si sublimano, nel volgere di pochi anni, nel significato globale di un'esistenza legata alla creazione di un'opera e nella immagine puntuale che ce ne viene del suo autore. Sicché merito degli anniversari è anche quello di sostituire ai concetti di inizio e di fine quelli più rassicuranti di continuità e permanenza, almeno per quei pochi che hanno saputo sopravvivere nel piacere e/o nell' angoscia che ancora ci regalano attraverso la lettura dei loro testi. L'importante, tuttavia, è che l'intento celebrativo non costituisca un pre-testo, un condizionamento, cioè, che si esercita a priori sul discorso critico vincolandolo ad esprimere concetti quali grandezza, fama, attualità, modernità, precursione, o peggio ancora a dimostrare ad ogni costo, fuori da ogni rigoroso parametro metodologico, la fortuna e l'influenza profonde di un autore sul suo tempo e sugli artisti che lo hanno seguito.

Un grande della letteratura italiana contemporanea, Luigi Pirandello, moriva cinquant' anni fa nella sua casa romana di via Bosio, e quest'anno sono puntualmente scattate, un po' ovunque, le iniziative del caso. Guardando lo stato dei "lavori in corso" della critica, per quanto lo consente un panorama ancora in fieri (di più si potrà dire quando saranno pubblicati gli atti dei numerosi convegni), sembra di poter affermare fin da ora che l'aspetto celebrativo è ridimensionato e relegato in secondo piano da una reale serietà di intenti, da uno sforzo interpretativo autentico che lascia poco margine ai discorsi d'occasione.

A me pare, anzi, che il segnale più positivo di questo cinquantenario stia in un atteggiamento di ritrovata modestia, per così dire, della critica letteraria, che si origina dal riconoscimento implicito che l'opera di Pirandello rappresenta una sfida ancora aperta al compito dell'esegeta, che l' "umorismo" oltre che la poetica del "sentimento del contrario" è un processo dialettico in continuo divenire, e ricco di contraddizioni, interno all'opera stessa dell'agrigentino, alla sua riflessione sull'arte, non circoscrivibile con formule definitorie o con schemi interpretativi troppo chiusi. Di qui il bisogno di sbarazzare il campo da certi errori talora commessi in passato, quando proprio alle formule o ad orizzonti limitati si ricorreva per definire il fenomeno Pirandello.

Nulla di male, poiché il messaggio di un autore, la comprensione di un'opera, crescono e si modificano col tempo, e la grandezza del capolavoro si misura anche, in qualche modo, dalla sua capacità di determinare questa crescita e questi cambiamenti, mentre ogni più piccolo sviluppo di tale processo si innesta fecondamente, ripudiandolo, accettandolo o solo utilizzandolo, su quanto si è detto e scritto in precedenza. Ecco, il caso di Pirandello è a questo proposito emblematico: dallo scontro delle opposte fazioni dei detrattori e degli entusiasti si è passati, nel secondo dopoguerra, ad una visione più mediata e meditata, sottesa da una generale accettazione della portata straordinaria della sua narrativa e drammaturgia e supportata da un orizzonte interpretativo che si è venuto ampliando sempre più, nel quale si sono radicate le spiegazioni biografiche, storico-sociologiche, psicanalitiche, stilistiche e formali della genesi e dei motivi dell'opera pirandelliana.

C'è stato, è il caso di ricordarlo, un lungo periodo in cui il fervore di studi del filone storicistico ha ricostruito minuziosamente tutti i legami di quest'opera con la società del suo tempo, col nostro risorgimento tradito, con l'Italia di Giolitti prima e poi di Mussolini. Quindi è toccato alla ventata psicanalitica portare alla luce, ancora scompigliati e arruffati dalle lotte interne, i fantasmi dell'inconscio che agitano i personaggi di Pirandello e, nello stesso tempo, disporli in bell'ordine, classificati e ricomposti, nel panorama che l'uomo moderno si è costruito, dopo Freud, per illustrare, analizzare, esorcizzare le proprie angosce, facendone risalire le cause al "disagio" nato con la civiltà o sdraiandosi sul lettino di Lacan per farsi dire i guasti che intervengono nell'immaginario.

Vero è che anche la psicanalisi, come scienza o pseudoscienza dell'inconscio umano, trae origine nel cuore dell'Europa borghese, nel momento forse più difficile e travagliato della sua crisi storica e istituzionale, sicché non è difficile ricondurre anche il discorso psicanalitico su Pirandello, sulla perdita di identità del personaggio che, osservandosi, sprofonda nel proprio io come in un abisso insondabile, alla matrice originaria della crisi della coscienza borghese, delimitata e circoscritta dallo storicismo nei suoi esatti parametri sociologici. Tuttavia la diffusione dello strumento psicanalitico a livello mondiale ed il suo ingresso, per così dire, nell'orizzonte dei "bisogni" della gente comune, può far pensare, per accostamento, che anche l'opera di Pirandello, la cui diffusione su scala mondiale è ormai consolidata, esprima dei contenuti che toccano



l'uomo in alcuni suoi problemi essenziali rivelando temi dell'inconscio e della coscienza che appartengono a tutti, senza confini di frontiere o limiti di formazione storico-culturale.

Il fatto è che la storia del personaggio pirandelliano inizia in qualche remota provincia della Sicilia, dove forse la chiusura stereotipata delle istituzioni e dei costumi esalta il conflitto con la libertà individuale e dove la convergenza tra una certa rigidità delle convenzioni sociali e una inveterata abitudine alla dialettica e alla riflessione marca il contrasto tra l'essere e l'apparire dell'uomo e la sua impossibilità di comunicare se stesso all'altro. Da quella provincia quell'uomo agitato e "scontraffatto" approda ad un salotto borghese che uno dei maggiori critici di Pirandello ha ridefinito, con felice espressione, "stanza della tortura", un luogo in cui si celebra il processo alle storture della società mentre il personaggio si spoglia della propria maschera per rivelare in tutta la cruda nudità le ferite e le lacerazioni del proprio io. Ma qui, fatto straordinario dell'arte, mentre questo processo giunge al parossismo e si chiude in se stesso come una situazione inestricabile e senza uscita, condannata a riprodursi in eterno, gli arredi borghesi del salotto arretrano dietro le quinte, svaniscono, lasciando una scena spoglia da reinventare e sulla quale si rappresenta, ormai, un "teatro del mondo". Siamo alla tragedia metafisica, metastorica e assoluta dell'uomo. Si è detto che questa tragedia è ancora una mistificazione borghese, che essa nasce e si nutre da una crisi di questa classe sociale e dalla incapacità del suo autore di superarla, di vedere oltre una via d'uscita: tutto vero, tutto giusto, ma è anche vero che essa parla un linguaggio universale capace di suggerire contenuti, emozioni, stimoli allo spettatore americano, giapponese o russo che va a teatro ignaro o quasi delle vicende dell'Italia giolittiana o fascista e della crisi dell'Europa agli albori del secolo.

Forse questo discorso è semplicistico e di scarso rigore metodologico, ma cerco di mettermi nei panni di un osservatore non addetto ai lavori per giungere ad una conclusione più seria.

Pirandello, come tutti i grandi, appartiene ormai alla letteratura mondiale e la sua opera non è un punto fermo che si spieghi in se stesso o col semplice riferimento al dato storico-culturale immediato. Il personaggio pirandelliano, eroe negativo in perenne contrasto col reale, è un discendente degli Amleto e dei Don Chisciotte che l'hanno preceduto e si proietta, in qualche modo, nelle creature dell'arte e nelle invenzioni sceniche che sono venute dopo di lui, dal teatro della crudeltà al teatro dell'assurdo via via fino alle sperimentazioni più recenti, che certo hanno rappresentato momenti innovativi e di superamento della drammaturgia di Pirandello pur trovando in essa un caposaldo ineludibile nel rinnovamento delle strutture significative dell'arte moderna.

Questo è il punto: se non vogliamo che il cinquantenario della morte di Pirandello si riduca a mera occasione celebrativa esso deve rappresentare l'impegno di tutta la critica per un ulteriore sforzo di comprensione, per un allargamento del punto di vista prospettico sotto cui si è giunti a vedere l'opera pirandelliana in questi cinquant'anni. Questo passo in avanti, a mio avviso, dovrà portarci a definire con chiarezza quale sia il posto che Pirandello occupa nella dinamica evolutiva dell'arte moderna, su scala mondiale; a capire e delimitare la portata del suo contributo a questa evoluzione attraverso una serie di raffronti e comparazioni istituiti sul piano delle strutture significanti dell'opera; a conoscere a fondo i meccanismi semiotici che ne reggono il processo di significazione ed a confrontarli sul piano di una effettiva intertestualità con gli altri testi che hanno segnato la modernità letteraria e teatrale. In altre parole si tratta di spiegare, non con vuoti discorsi o concetti generici, ma con rigore metodologico, quale posto esattamente Pirandello si sia conquistato nel panorama della letteratura mondiale e perché.

Un contributo non indifferente a questa impresa potrebbe venire, poi, da un settore che mi pare sia stato ingiustamente trascurato. Mentre si contano le traduzioni, le repliche teatrali e i successi dell'opera pirandelliana in Italia e all'estero, cercando di costruire a gradi il capitolo della fortuna di questo autore, nessuno si è occupato di analizzare la ricezione della sua opera e le variazioni che essa ha subito nel tempo. E' evidente che le messe in scena pirandelliane non provocano più i deliri di approvazione o di biasimo, i tumulti delle platee che animavano le "prime", ma quali sono oggi le reazioni del pubblico di fronte alla lettura o alla fruizione di uno spettacolo di Pirandello? Andiamo a teatro per sedere coi suoi personaggi nella "stanza della tortura", per sentire messa sotto accusa la nostra stessa coscienza, oppure quel teatro ha ormai su di noi un effetto rassicurante? Siamo spettatori straniati che cercano il piacere di un testo già noto che si ripete nella scorrevolezza di una dialettica arguta e sottile o ricaviamo ancora, ogni volta, nuove suggestioni e motivi di riflessione? Siamo davvero convinti che la tragedia dei personaggi pirandelliani esprima significati assoluti e metastorici o crediamo che i loro problemi siano ancora, attuali, irrisolti, i problemi che travagliano il nostro tempo?

Una risposta a queste domande sarà anche la spiegazione di un successo che forse non ha eguali nella letteratura del Novecento. Segnali positivi ce ne sono, alcuni critici già seguono con profitto queste strade come hanno dimostrato, ad esempio, i convegni tenutisi quest'anno a Lovanio e a Vienna, e fa piacere sapere che da più parti si sta lavorando per raccogliere l'immenso materiale critico contenuto nei quotidiani, le recensioni alle messe in scena, dalle "prime" ad oggi, che costituiranno la base per un serio discorso sulla ricezione dell'opera pirandelliana.

Dinnanzi a tanto fervore, e per contrasto, mi risuona una frase scritta da Pirandello in un saggio del 1933: "Nella forma creata, ciò che una mente potrebbe pensare astrattamente e allora non sarebbe altro che un'idea, un concetto, con cui si può giocare a fil di logica, sta invece come una realtà della vita, è l'atto, è il grido in cui si fa reale un senso della vita così vero, così schietto, così ormai chiaro, che s'esprime, trova forma, agisce e grida. E' l'atto di vita, è il grido di richiamo d'un uomo agli uomini. Che conseguenze volete trarne, come volete esaminarlo e pesarlo?

Io, per esempio, che mi diverto ancora a risentire o a rileggere qualche lavoro di Pirandello, non saprei davvero come giudicarlo. Ma non me ne "preoccupo".

D'accordo, l'arte, il capolavoro, è anche magia, mistero di cui la critica letteraria non saprà mai dare une spiegazione totale. Ma la critica esiste, e di quanto potrà dire non si preoccupa solo chi si sente, vicino alla morte, già entrato nell'iperuraneo dei grandi senza tempo e frontiere. □

PIERRE-PAUL PARISEAU



Sestri Levante

Nous avons mis nos maillots à sécher sur la rampe du balcon. Tu t'es endormi étendu sur le marbre, la serviette de plage roulée en boule sous ta tête et le journal de ce matin déplié sur ton visage. Sieste dans toutes les chambres de l'hôtel. Seul le jardinier travaille et chante au milieu de ses fleurs. Sa voix grave monte doucement à la fenêtre ouverte et ça ne te réveille pas.

Sestri Levante, presqu'île sur la côte italienne.

Louise Warren

Extrait de Écrire la lumière, à paraître aux éditions Triptyque.

GIORGIO STREHLER : L'ILLUSTRE METTEUR EN SCÈNE... inconnu du grand public québécois.

« Il faut aider l'homme à se reconnaître en ce qui est humain, non en ce qui est inhumain. »
Strehler

Le Roi Lear. Shakespeare

Danielle Zana

« Toujours la scène du réveil de Lear. Image enfant qui vient de naître d'un sommeil de déchirante : un homme très vieux, tel un mort, blanc et diaphane, les mains jointes, de petits ongles incroyablement transparents, dans le giron d'une toute jeune fille assise, sereine et grave, qui lui caresse lentement les cheveux, les écarte de son front rempli de sillons bleutés, comme de fines veines. Le geste très doux, le sourire, la tendresse, la peine, l'amour, la pitié pour la vie qui revient, qui renaît. Le vieillard a les genoux pliés, les poings presque serrés et il respire à peine. Puis il ouvre les yeux et les fixe sur ceux de la jeune fille. Le vieillard est le père, la jeune fille est sa fille. Le père qui renaît à la vie (la vie véritable) grâce à sa fille qui l'a « toujours aimé ». Fille et mère éternellement. La boucle de la vie et des âges qui se referme en un geste. En un acte d'amour. » Ces propos de Strehler extraits de ses notes sur la mise en scène du « ROI LEAR » de Shakespeare évoquent une image sublime gravée pour toujours dans ma mémoire. À deux reprises j'ai assisté à la représentation de ce grand texte shakespearien par le Piccolo Teatro de Milan. J'aurais pu voir le spectacle tous les soirs dans une langue que je ne comprends pas, je ne m'en serais jamais lassée tant les mises en scène de Strehler sont des sources inépuisables de signification, de force et de beauté.

Mais au-delà de la fascination qu'exerce le sublime, il y a une démarche humainement *philosophique et poétique, profondément* vivante qui anime cet infatigable artiste, homme de combat, esthète, humaniste, poète de l'art scénique.

Strehler est hanté par Goldoni « génie de la vie » qui s'efforça jusqu'à sa mort de faire converger le Monde et le Théâtre.

« L'histoire de Goldoni est une histoire exemplairement tragique et héroïque, modeste mais héroïque. [...] Jusqu'au dernier jour il a suivi son destin, son "génie comique". Et son "génie de la vie" : observer, comparer, s'interroger, tenter de comprendre. Comme il le pouvait, et plus qu'il ne le pouvait »[2].

S'il se considère comme un autodidacte, Strehler ne refuse pas toutefois l'enseignement des Maîtres. Jacques Copeau, Louis Jouvet et Bertolt Brecht.

Du premier il retient le sens de l'unité entre la parole écrite et les éléments constitutifs de la représentation. Aussi, l'exigence d'éthique qui caractérisait Copeau, le théâtre comme un acte total et comme responsabilité morale.

À Jouvet qu'il a connu dans sa jeunesse, il doit l'amour du métier, la « compréhension sensible », « l'abandon intuitif » au texte. En revanche, il ne peut souscrire à l'idée de Jouvet selon laquelle l'homme de théâtre est « comme un vase vide, creux, résonnant, prêt à être utilisé et habité ». « L'acteur comme instrument impersonnel qui capte la vérité du théâtre. »[3]

Strehler en quête d'interrogations ne peut se satisfaire de cette vision totalisante et narcissique. « Et la vie ? Et l'homme ? Et l'humanité vivante de cet homme-vase-creux-résonnant-habitacle anonyme, où est-elle ? »[4]

C'est, de toute évidence, Brecht qui constituera la pierre angulaire de la démarche strehlérienne. « Ce que Brecht m'a enseigné (parmi tant d'autres choses) et qu'il continue à m'enseigner, c'est un *théâtre humain* riche, entièrement *théâtre* (celui de Jouvet d'une certaine façon) *mais qui n'est pas une fin en soi, qui n'est pas seulement* théâtre. Un théâtre fait pour les hommes pour les *divertir*, mais aussi pour les aider à se transformer et à transformer ce monde en un monde meilleur, en un monde pour l'homme. Être acteur et homme de théâtre, mais exister aussi en tant qu'individu conscient et responsable. La possibilité de vivre, en les intégrant, ces deux plans humains, en même temps et avec la même intensité. Non pas un théâtre hors de l'histoire, hors du temps, non pas le théâtre éternel de toujours, non pas l'histoire contre le théâtre, mais *histoire* et *théâtre*, monde et vie en même temps, en un rapport dialectique continu, difficile, parfois douloureux mais toujours actif, toujours attentif au devenir général. »[5]



La Cerisaie de Thékhov

Le Piccolo Teatro : un théâtre dialectique

En 1956 la rencontre avec Brecht est déterminante. Elle amorce un tournant dans l'évolution du Piccolo créé en 1947. La mise en scène de Strehler de « L'OPÉRA DE QUAT'SOUS », admirée par Brecht, amorce une série d'expériences de théâtre épique. Ce second souffle du Piccolo, comme le note Bernard Dort, n'annule en rien la démarche fondatrice. « Brecht ne vient pas remplacer Goldoni défaillant. Il suit immédiatement les grandes mises en scène de Strehler : celles de "La trilogie de la villégiature" de Goldoni et de "La cerisaie" de Tchekhov. »[6]

L'influence brechtienne permet à Strehler de renforcer en le dynamisant le mouvement dialectique entre le *Monde et le Théâtre*.

« Le théâtre épique n'apporte pas de réponse définitive au dialogue entre le Monde et le Théâtre, entre l'imitation et l'invention, entre le respect du quotidien et sa négation par la fantaisie. [...] Il lui donne seulement plus d'ampleur. Et transforme une opposition en une complémentarité — non en une totalité. »[7]



L'enlèvement au sérail. Au théâtre pour la vie de W.A. Mozart

Les Grands classiques

Parallèlement à l'oeuvre de Brecht, à son impact sur les plans éthique et esthétique, les grands textes de la dramaturgie mondiale occupent une place souveraine sur la scène stréhlérienne. Sophocle, Shakespeare, Lope de Vega, Goldoni, Molière, Büchner, Tchékhov entre autres. « Les grands phares de la culture que d'aucuns voudraient liquider. Pour moi, ils sont la continuité de la pensée humaine et de la problématique de l'homme qu'il faut à chaque fois et sans trêve redécouvrir, avec des mots d'aujourd'hui, pour des hommes d'aujourd'hui. Je réserve le terme de *classique* aux auteurs qui, à travers le temps, continuent à être présents parmi nous comme porteurs de *nouveau*, qui sont en situation de *contemporanéité permanente*. Les classiques n'existent qu'en tant qu'ils sont lus et vus par nous, c'est-à-dire dans le rapport dialectique qu'ils instaurent avec nous. Si le classique n'est que glorification, triomphe de l'immuable et de l'inchangé, du codifié, du stratifié, alors il est inutile, il est mort. »[8]

L'importance de l'éthique

Le travail de Giorgio Strehler est enraciné dans une série de choix et de refus très clairement exprimés. Refus moral, intellectuel et esthétique de l'absurde et des philosophies du néant. En tant qu'« animateur, réformateur, directeur, bref comme metteur en scène », il opte pour un humanisme actif.

Il affiche le même scepticisme à l'égard des courants dits révolutionnaires, vastes, fourre-tout idéologique obéissant aux modes, prêchées par les apôtres-gourous de la fausse libération. Refus de toute mystique communautaire donnant parfois dans le culte du laid, de l'obscène et de la violence sous couvert de « conscientisation ».

« Je pense à une *attitude morale* fondamentale face à l'existence, à une responsabilité de vivre avec les autres, *aux côtés* des autres. La responsabilité de ses paroles et de ses actes. Or, je constate que la peur de ce mot concept *moral* est la porte ouverte à la licence, à la gratuité, au délire, au mauvais goût, à *l'absence d'esthétique* du produit théâtral. Je remarque qu'une mode, entrée en contrebande par *nécessité révolutionnaire*, adopte certains schémas de comportement, certaines conventions archiconnues (gestuelle, grimage, attributs sexuels, position des corps dans l'espace) [...] Il y a un goût du licencieux (de pacotille), du sale et même du grotesque *panérotique*, de la désacralisation qui me font l'effet d'une mode de pure *commodité*. Non pas d'une attitude esthétique authentique et authentiquement révolutionnaire. [...] Je crois que tout théâtre, toute oeuvre d'art gardent en eux la trace d'une *démarche morale* autant que d'une démarche poétique. »[9]

Les trois boîtes chinoises

Dans ses notes sur « La cerisaie » de Tchékhov, Strehler rend compte de la façon dont il pense une mise en scène.

« Il y a trois boîtes : l'une dans l'autre, encastrées, la dernière contient l'avant dernière, l'avant dernière la première. La première boîte est celle du vrai [...] et le récit et humainement intéressant.[...] La deuxième boîte est en revanche la boîte de l'Histoire. Ici, l'aventure de la famille est entièrement vue sous l'angle de l'Histoire, qui n'est pas absente de la première boîte, mais en constitue l'arrière-fond lointain, la trace presque invisible. [...] La troisième boîte enfin est la boîte de la vie. La grande boîte de l'aventure humaine ; de l'homme qui naît, grandit, vit, aime, n'aime pas, gagne, perd, comprend, ne comprend pas, passe, meurt. C'est une parabole éternelle. Et là, les personnages sont envisagés encore dans la vérité d'un récit, dans la réalité d'une histoire *politique* qui bouge, mais aussi dans une dimension quasi "métaphysique" dans une sorte de parabole sur le destin de l'homme. »[10]

Ces trois plans, quotidienneté, histoire de la société, voyage initiatique au coeur de l'humanité, Strehler, loin de les hiérarchiser, les tricote l'un dans l'autre, déjouant ainsi une représentation du monde ordonnée et totalisante.

Du reste, la scène stréhlérienne n'est qu'un fragment du monde réel. L'espace scénique jamais clos se prolonge à l'infini dans le monde.

Le plaisir esthétique et visuel

À l'heure où la modernité semble se complaire dans la laideur, Strehler affirme son goût pour le Beau. Le Beau, loin de se constituer en toc ou carton-pâte, jaillit ici d'une recherche complexe et profonde sur l'humanité — ses apothéoses, ses défaites, sa détresse, ses rêves, son ultime combat pour la vie. Qu'il s'agisse de la scénographie, des éclairages, de la position des corps dans l'espace, de la moindre intonation, désespérée ou moqueuse, du rythme, des costumes — non au service d'une parade de mode mais d'un propos philosophique — tous les éléments de la représentation sont animés par un souci de beauté, d'équilibre raffiné entre les plans. La richesse des moyens expressifs se jouant au coeur *d'une sobriété exemplaire* n'a d'autre



I Campiello de Goldoni

effet que la *limpidité*, cette fameuse « transparence » à laquelle Strehler ne cesse d'aspirer.

Du point de vue *éthique* et *esthétique*, c'est sur la mise en tension de forces contraires que le travail de Strehler s'accomplit. Mouvement dialectique incessant entre l'imagination et la raison, la liberté et la contrainte, l'unité et la dispersion, le texte et l'acteur, la scène et la salle, le mensonge et la vérité, le Théâtre et le Monde.

Transformer le monde

Dans cette fin de vingtième siècle où morosité, désespoir, pathologie, nécrophilie, discours apocalyptiques ne cessent d'envahir l'espace des représentations, il faut beaucoup de courage pour affirmer envers et contre tout une parole vivante, généreuse, humaine. « Derrière le plus grand spectacle du monde, derrière la plus grande aventure poétique, il n'y a que la mort si l'on ne sait pas pour qui et pour quoi on agit, s'il n'y a pas la vraie valeur qui exorcise la mort, la tient en respect, l'annule même, parfois : sa valeur humaine. Sa vérité humaine. Sa "moralité" humaine. »[11] Il faut beaucoup de courage pour croire encore — et le crier haut et fort — en la possibilité de transformer le monde.

C'est toutefois sans illusions, conscient des *limites* de toute aventure théâtrale que Giorgio Strehler continue le combat. « C'est que la petitesse de l'humain dans le contexte de la vie exige de l'homme le courage d'être *quelqu'un* parmi d'autres, dans le choeur humain. Quelqu'un qui *fait avancer* au lieu de *faire reculer*, avec tout ce que cela comporte de douloureux, *sans presque rien changer*. Dans l'espoir que cela servira à d'autres après. »[12]

Goldoni/Strehler, génies de la vie

Il est très difficile, par l'entremise d'un article, de rendre compte de la prodigieuse vitalité des mises en scène de Giorgio Strehler. Seule la représentation peut en témoigner.

Pour ceux que la mort, dans ses manifestations multiples, n'a pas encore gagnés, ses spectacles laissent dans la mémoire des traces indélébiles. Sources d'énergie sans cesse renouvelées, s'ils ne changent pas *dans l'immédiat* l'état des sociétés, ils RECHARGENT le spectateur, l'interpellent, le questionnent, le nourrissent d'images incandescentes.

Strehler répète inlassablement : « Goldoni est un homme qui n'a pas lâché prise jusqu'au dernier jour : Monde et Théâtre, et cela pendant soixante années de vie théâtrale, sans compter les vingt-quatre ans de mise en appétit ! »[13]

Depuis quarante ans de plateau, avec plus de deux cents mises en scène à son actif (classiques, modernes, Italiens, étrangers, prose et lyrique), il semble que cet Italien de Trieste, de père autrichien, de mère slave et de grand-mère française n'ait eu d'autre ambition : la nécessaire mais impossible coïncidence entre le Monde et le Théâtre.

Tout au long de l'histoire du théâtre du 20e siècle, les metteurs en scène ont dominé l'espace théâtral. Que l'on songe à Max Reinardt, Bertolt Brecht, Jean Vilar, Roger Planchon, Peter Stein, Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine, Peter Brook (la liste n'est pas exhaustive), quelles que soient les différences qui les singularisent, un dénominateur commun se dessine : des démarches artistiquement fortes fondées sur « une forte idée de la vie »[14].

Strehler écrit à propos de Mozart, ce « musicien du bonheur » :

« Je voudrais dire qu'à un certain moment tout grand art est heureux. C'est un cri lancé au bonheur de l'homme, à son destin inouï, à sa joie, à sa capacité active de vivre dans le monde, de le changer, d'être solidaire et fraternel avec lui-même et avec les autres. L'oeuvre d'art véritable est active, elle est solaire, elle est projetée dans une dimension humaine qui fait progresser l'histoire, ne la laisse pas en arrière. »[15] □

Notes

1. UN THÉÂTRE POUR LA VIE — Giorgio Strehler — Texte établi par Sinah Kessler. Préface de Bernard Dort — Traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois, Fayard, 1980, p. 285
2. *Ibid.*, p. 92
3. *Ibid.*, p. 121
4. Ibid., p. 121
5. *Ibid.*, p. 120
6. Préface de Bernard Dort, *op. cit.*, p. 7
7. *Ibid.*, p. 8
8. Strehler, *op. cit.*, p. 75
9. *Ibid.*, p. 138
10. *Ibid.*, p. 311/312
11. *Ibid.*, p. 146
12. *Ibid.*, p. 83
13. *Ibid.*, p. 92
14. *Ibid.*, p. 139
15. *Ibid.*, p. 190/191

N° 16 VICE VERSA

Carmelo Bene, BLASPHÉMATEUR

Cet iconoclaste génial a renouvelé le langage théâtral et cinématographique en démolissant les conceptions humanistes de l'autre cinéma.

Anna Gural-Migdal

L'Italie des années soixante connaît une explosion économique et culturelle sans précédent, qui favorise l'éclosion d'une nouvelle génération d'artistes authentiques, tels les Pasolini, Bertolucci, Bellocchio ou Taviani, dont les oeuvres ont acquis une renommée internationale. Cependant, derrière ces grands noms se cachent certains créateurs isolés et novateurs, peu connus hors des frontières de la Péninsule, ayant su apposer le sceau de leur génie sur toute la culture de cette époque. Le plus célèbre d'entre eux est sans nul doute Carmelo Bene qui, avant d'aborder la littérature et le cinéma, a opéré une rupture profonde dans les schémas traditionnels du théâtre italien d'alors : celui-ci, en effet, ressemblait à un vaste désert figé où quelques exemples de grandeur, pour ne citer que Visconti ou Strehler, en s'imposant comme les démiurges de la mise en scène, ne faisaient que creuser les écarts. La démarche de Bene, dans la mesure où il y a transfert du verbe au geste, pourrait se rapprocher de celle du Living Theatre, mais ce dernier vise à la création de groupe alors que Bene est seul et entend le rester. En avance sur son temps tout en sachant parfaitement en exprimer les lignes de force, il s'impose dans son pays comme l'un des maîtres du nouveau théâtre par l'invention d'un système critique révolutionnaire qui rejoint toutefois la conception de l'acteur prônée par la profession théâtrale de cette époque.



GILBERT DUCLOS

Selon elle, un comédien accomplit un geste critique essentiel en exécutant sa propre mise en scène, seule façon de garantir à la fois un code de l'acteur et sa progression dans une véritable recherche. Ainsi, Carmelo Bene commence son expérimentation publique en créant un inoubliable Caligula d'après Camus, sur le mode de la cassure comme discours critique et mise en crise. La réalisation scénique de cette pratique mentale consiste à détourner continuellement chaque matériau créatif de la fonction qui lui revient dans la pièce, afin d'en soustraire le sens [1]. De là naît un effet d'éclatement et d'étrangeté, démontrant l'impossibilité d'une synthèse dialectique des éléments constitutifs de l'oeuvre, qui ne reviennent sur eux-mêmes que pour se représenter différemment. Le travail de l'acteur acquiert ainsi une dimension créatrice nouvelle, du fait que celui-ci se considère inapte à jouer un texte avec ses seuls moyens physiques et manifeste son impuissance par des gestes dérisoires et des débris de formulation. La part la plus importante du travail de recherche est accordée à la voix en quête, non pas d'une langue qu'elle sait déjà, mais d'un langage à découvrir au moment même de son énonciation.

Cette pratique novatrice assure une continuité et une cohérence aux nouvelles formes d'expressions artistiques que l'acteur/metteur en scène utilise comme les différentes étapes d'une expérience créatrice totale : par exemple, il fait de son roman *Nostra Signora dei Turchi*, une adaptation filmique dont au préalable il avait donné un traitement théâtral. Dans ce film post soixante-huitard et dans les productions subséquentes, Carmelo Bene apporte ce même renouvellement du langage qu'au théâtre et manifeste son avant-gardisme en appliquant au cinéma certaines des recherches structuralistes musicales, picturales ou littéraires, sans oublier de réaffirmer le principe d'Oscar Wilde : « *L'imagination imite l'art, c'est l'esprit critique qui crée* ». Le spectacle cherche à atteindre l'infini des possibles artistiques, écartant, en ce qui a trait au septième art, les règles classiques de l'emploi d'une caméra, de la construction de l'oeuvre, des codes de la perception et de l'abstraction intellectuelle. Comme le fera Moretti plus tard, Bene se doit d'être l'homme-orchestre de ses films afin d'en manipuler à sa guise le moindre rouage et d'imposer cette fougue qui ne consent à rien mutiler, l'idée fût-elle la plus inaccessible au public. L'essentiel pour lui est de démolir les conceptions humanistes de l'autre cinéma et de mettre en scène les mécanismes et les bavures de son expérimentation pour en faire un objet de critique. Il y a dans cette méthode un narcissisme obsessionnel qui trouve sa raison d'être dès lors que l'artiste consent à s'envoyer des flèches.

La conception esthétique que le metteur en scène a du cinéma s'apparente à celle d'Eisenstein qui prône la manipulation des différents matériaux formant un film. L'originalité du travail de Bene vient du fait qu'il lui faille repartir à zéro pour épurer le visuel et le sonore des possibilités de récupération par le langage ou la pensée. Selon ses propres dires, « *le cinéma n'est pas du théâtre ou de l'opéra mais autre chose : entre la musique et la sculpture mouvante.* »[2] Comme un insolite ballet pyrotechnique, la musique en psaumes, en mélopées, en incantations ou en Bel canto, se met à jouer avec le verbe surabondant et le chromatisme électrique des images, pour forcer l'oeil à voir démesurément. Chaque plan, chaque geste, chaque mot participe ainsi de cet ensemble musical destiné au regard. Celui-ci, du fait qu'il ne se limite plus à regarder mais se fond à la chair du spectacle, devient corps érotique. Par conséquent, la création de l'esprit naît de l'ensemble des sollicitations sensorielles ou culturelles proposées par le film. Nul besoin pour le spectateur de chercher à comprendre ce dernier, car il est un objet filmique parfait qui trouve sa justification en lui-même. Bien loin cependant de réclamer une acceptation passive, il met en jeu des systèmes de perception dépassant l'exercice habituel de la compréhension, adhésion qui relève autant du conscient que du subconscient. Il est donc inutile d'attaquer les volte-face de Bene car les réponses pas plus que les charnières ne lui importent. Seules les questions le préoccupent et à peine en a-t-il posé une qu'il passe à une autre.

Si l'une des visées principales du cinéaste est celle de substituer des visions aux concepts, il lui faut tuer ces derniers. Et comment mieux le faire qu'en détruisant les mythes, ces pures constructions de l'esprit. Originaire des Pouilles, l'artiste part de la contestation des archétypes de son enfance méridionale pour en arriver à celle de toute la culture : en parodiant l'univers humaniste de l'Italie du *Sud avec sa dose excessive de baroque chevaleresque* et catholique sur un fond modestement provincial, il jette un regard féroce sur lui-même pour nous convier à l'imiter. Grâce à une permanente autocritique, Carmelo Bene évite le sectorialisme culturel — chez lui, pas de subtile mélancolie à la Lampedusa ou de classique nostalgie à la Quasimodo — de la plupart des intellectuels méridionaux toujours en quête des antiques splendeurs. L'originalité du cinéma de cet auteur, en particulier de son premier film *Nostra Signora dei turchi*, où la Madone en prend pour son rhume, c'est de transformer la province physique où il est né, en province culturelle. L'ensemble de sa création est ainsi Parodie, celle-ci ne pouvant exister qu'en fonction de l'oeuvre d'art ou du mythe, qu'elle vide de tout contenu par la caricature. Les figures mythiques les plus célèbres, que ce soit le Des Esseintes de Huysmans, le Des Grieux de Prévost, le Don Juan de Barbey d'Aurevilly, la Salomé d'Oscar Wilde ou le Hamlet selon Freud, Shakespeare et Laforgue, sont profanées d'un film à l'autre, pour amener l'artiste au délire critique de ses fantasmes [3]. Pour nous livrer ceux-ci, il puise son inspiration dans les flamboyantes apocalypses des Esthètes Décadents : sa « Salomé », « *déité symbolique dans l'indestructible luxure, déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles* » selon les lignes fameuses de Huysmans, incarne les dernières splendeurs d'un monde occidental qui célèbre sa chute. Ainsi, le mythe de Salomé renaît-il de ses cendres, et cela malgré la volonté du cinéaste qui met tout en oeuvre pour ne laisser à son personnage qu'un signifié grotesque. Là est le paradoxe de sa démarche dont l'aboutissement final redonne au mythe, au moment même où il l'assassine, la chance de trouver sa signification authentique : traduire par une sorte d'humour noir à la limite du supportable un ensemble de visions à saveur prophétique [4].

À ce stade, il faut aborder l'aspect suicidaire de toute l'oeuvre de Carmelo Bene, sa fascination de la mort, son jeu avec la destruction et la dérision. Il y a certes du pamphlet dans la volonté de lynchage de cet « anarchiste critique » [5]. Son entreprise de démolition ne se limite pas aux mythes et au signifié de ses personnages et de ses films ; c'est aussi un acte de violence contre le langage cinématographique. Ses films ne sont que la trace d'une cérémonie d'holocauste, un brouillage de l'équilibre esthétique par un afflux de blancheurs, par un montage hyper-haché et par une sorte d'écriture automatique visuelle où s'entremêlent les influences littéraires et picturales [6]. Par-dessus tout, domine une impression de vérité profonde que seule cette poésie de la dérision peut atteindre et qui donne à l'artiste son aristocratique liberté vis-à-vis de l'art. Chaque nouveau film, en même temps qu'il contribue à faire progresser le travail de création du cinéaste ainsi que sa réflexion sur

► 42

L'AIR DE NAPLES À NEW YORK

Alain Médam

Naples ? Qu'est-ce que ça peut vouloir dire écrire sur Naples à Montréal au retour d'un voyage à New York où à Central Park pas plus tard que l'autre jour, parce qu'on suffoquait dans la grande métropole par cette moiteur de juin ; sur ce carnet de notes, j'essayais de retrouver Naples faute trouver les mots qui m'eussent permis de dire New York ? Qu'est-ce que ça peut signifier ? « L'autre Italie », suggérait Fulvio près du parc Lafontaine avant que je ne parte : « Naples, par exemple, celle qui inquiète, qui trouble, qui rebute, qui est trop différente, même pour les Italiens. Où on n'ose pas aller. Il faut parler de ça, de ça aussi, tu ne crois pas ? » Et ainsi, dans cet autre parc à Manhattan, par cette chaleur humide qu'on aurait bien imaginée gravissant le Vomero et empanachant le Vésuve, écrasant les Quartieri dans la basse ville napolitaine, je songeais au « trop différent » et je me demandais si l'unité de l'homme aujourd'hui ne doit pas se chercher dans ces décalages précisément, à travers ces dérapages, ces fragmentations, qui font que la différence new-yorkaise éprouvée à partir de la différence montréalaise permet de penser la différence napolitaine et de découvrir chemin faisant, passant de l'un à l'autre de ces étonnements, la tonalité de l'ensemble solidaire et multiple qu'on nomme « humanité », faute de mieux.

○

Alors Naples ? Naples pour qui ? Par rapport à qui ? À où ? À quand ? La question méritait d'être posée : j'avais séjourné plus d'un mois sur les pentes du Posilippe voici des années, plus tard j'y étais retourné pour écrire un livre et cependant, tandis que j'allais vers Little Italy descendant Broadway, alors que je lisais sur les banderoles tendues d'un trottoir à un autre par-dessus les rues : « Forza Italia! Campione del mondo! » (Mundial oblige), je ne désirais pas me relire, ne voulais pas revenir à mes pages d'autrefois, pas me contraindre à me souvenir de cette autre Italie — ailleurs : éloignée désormais de moi dans la trajectoire de ma propre existence — qui était cette Naples parcourue de mes pas, jadis.



Cette autre Italie était autre pour moi. Elle l'était devenue. Elle avait pris ses distances. Étrange pour moi à l'époque — étrange à elle-même *depuis toujours : depuis les commencements* de Naples — elle m'était devenue étrangère. Si différente qu'elle soit, il m'était indifférent à présent qu'elle le fût. Tout ça s'estompait.

Il me fallait une porte en un mot : une brèche pour rentrer à Naples, et m'y retrouver : pour y revenir sans pourtant quitter New York où d'ailleurs je ne parvenais pas à entrer, New York polymorphe, fiévreuse, gigantesque, dégingandée, qui me refusait, semblait-il — qui se refusait. Impénétrable...

Cette porte, ce fut ce vieux. Il était étendu sur le sol, près du caniveau, couvert de canettes de pepsi ou de coke qu'il avait ramassées tout le jour dans les rues pour gagner ses bières de chaque soir et maintenant sans force, trop tôt effondré sous le poids de ses joies à venir, sous cet amoncellement de ferraille, il ne bougeait plus — vaguement souriant dans sa torpeur — tout comme ne bougeait plus à Naples, voici des années, « Il corpo di Napoli », ce vieillard de pierre sculptée en plein coeur du centre historique et sur lequel de jeunes enfants — de pierre également — jouaient en s'ébattant. L'artiste, m'expliquait-on, avait représenté le Nil ici — ce vieillard couché était le fleuve s'écoulant lentement, les enfants incarnaient le peuple d'Égypte — mais pour les Napolitains, il était le corps de Naples, son lieu intime de cohésion, et ces enfants, c'était eux-mêmes courant sur ce corps décrépit, le parcourant en tous sens des pieds à la tête.

○

Vie et mort donc ; jeunesse et vieillesse ; resurgissement et décadence ; vitalité et impuissance ; innocence et sagesse. Tout comme les cafards, avait écrit Pasolini, les Napolitains ont franchi inchangés des millénaires d'histoire : opiniâtres et inaltérables. Or ils ont subsisté, persévéré, navigué sur les flots du temps dans cette arche putride et imputrescible à la fois, dégradable et pérenne, que forme leur ville. Naples n'en finit pas de se défaire — depuis les Bourbon, depuis les Espagnols, depuis bien avant, elle s'écroule — et de cette défaite même, de cette décomposition, les Napolitains se nourrissent. Cette chute est leur substance vive. Ils y sont enfermés. Ils y persistent. Ils franchissent la durée et ce qu'ils traversent se dérobe sous eux mais continue de les porter.

Et du reste ne me revenait-il pas que dans les crèches napolitaines à la veille de Noël, en plein milieu de Bethléem — *d'une Bethléem rêvée aux couleurs de Naples* — tandis que naît l'enfant divin, que l'histoire tourne une page essentielle, que les Rois Mages s'approchent et que le peuple se réjouit, ne me revenait-il pas qu'un homme est représenté toujours, la tête invariablement appuyée sur une pierre, et dormant ? Cet homme, vous assure-t-on à nouveau, c'est Naples. Tout change à l'extérieur, toutes les gloires illuminent le monde, toutes les lumières de la salvation éclairent les voies du progrès, mais lui reste replié sur ses songes, refermé sur ses ombres, en proie à ses démons familiers. Cet homme-là est au coeur de la scène — il y est présent centralement — mais il en est absent. Et de même, tandis que sur le théâtre de l'Histoire se jouait la dramaturgie des forces nouvelles, de l'émergence des nations, du surgissement des techniques, du Risorgimento, de la constitution de l'unité italienne, Naples, pour sa part, était laissée pour compte. Après avoir été capitale mondiale au XVIIIe siècle, elle vivait son endormissement, prostrée tragiquement sur sa nuit.

○

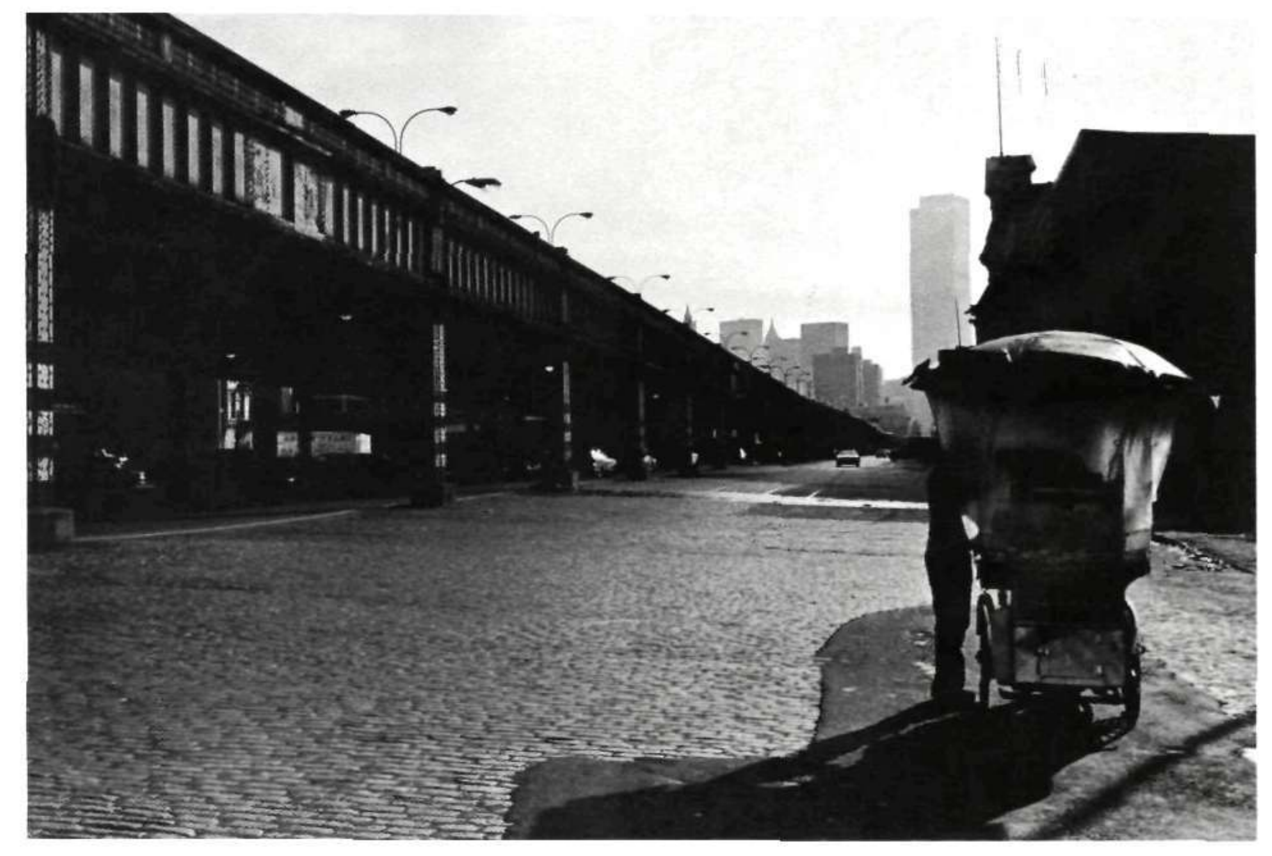
Mais cette nuit, paradoxalement, est son matin. Cet endormissement, sa lucidité : sa vigilance. Naples refuse. Son refus est sa force. Elle se dérobe : cette dérobade en contrebande est sa ruse. Naples renonce et s'enferme. Son renoncement est résistance tandis qu'en sa clôture tient sa noblesse. Naples s'effondre sur elle : sa catastrophe est tendue vers le haut. Et de tels paradoxes, le baroque napolitain les exprime sur les façades des monuments, au creux des rues, au détour des vicoli : il est plastiquement cette unité des contraires, cette puissance des opposés, cette distension extrême qui fait que le bras qui se dresse pour maudire ou implorer retombe déjà alors qu'à l'inverse la chute — la chute d'Adam, la chute du corps, la chute de Naples — reste aérienne, épiphanique, extatique, pourvu que se maintienne la beauté du geste, la splendeur de la chute.

Et ainsi, par la grâce de ces paradoxes, on comprend Pulcinella également — bouffon et héros de Naples, dansant sur les tréteaux de la Comedia dell'arte — qui en même temps est roi et gueux, obèse et affamé, servile et subversif, stupide et génial, empêtré et insaisissable. Et de même encore, saisit-on Naples elle-même qui sur ses hauteurs est admirable et immonde, convulsive en ses arrière-fonds : qui forme l'image de l'harmonie suprême, semble-t-il, là où le sommet du Vésuve est comme le panache du prince régnant sur le monde, et qui — *là où les Quartieri tracent* à ras de sol, dit Domenico Rea, les stries d'une irrémissible blessure — est figure de désespérance, plaie vivace où des vers se débattent.

○

On le voit, je marchais dans Little Italy et je me souvenais de cela. Ici aussi, au demeurant, tout n'était pas que mandoline et pasta asciuta : tout n'était pas que sourire, que soleil, qu'arabesque et folklore, que fioriture et insouciance. L'italien, par exemple, cette langue qu'on parlait ici de temps à autre, avait pris la dureté minérale de ce qui résiste, tranche et blesse s'il le faut. Acerbe et clandestine. Les regards *eux-mêmes étaient froids souvent, fixes et brefs : calculant* au plus près les chances de succès. Aigus. Les mafias, pour leur part, n'étaient jamais bien loin, jamais tout à fait inactives. Il fallait donc savoir cela, me disais-je — cela aussi — comme il fallait savoir qu'à Naples les réseaux de la Camorra existent si l'on voulait connaître entièrement, véritablement, les arcanes de cette ville. Il y avait cette part secrète, cette part cachée, cette part maudite peut-être et si l'on ignorait cet envers du décor — à Naples comme à New York — c'est l'endroit qu'on ne cernait plus : cet endroit où l'on se trouvait.

À présent, depuis Staten Island, je revenais vers la presqu'île. Depuis l'avant du traversier, la proue de Manhattan me faisait face. Sur la gauche, immobile sur son continent minuscule, passait la Statue de la Liberté et derrière moi encore, loin dans mon dos, vers l'Europe, se tendait la longue courbe du Pont Verrazano. L'air était plus frais, et vue d'ici, New York semblait inaltérable, pure et parfaite, avec ses tours rassemblées, dressées sur l'eau les unes près des autres dans cette poussière solaire qu'apportent les crépuscules certains soirs. Elle était sublime, admirable, poignante, avec ses jets de verre et d'acier qui s'élancent comme autant de tensions, de reprises, de ruptures, d'outrepassements dans les mouvements d'une suite de Bach. Et c'était là l'étrange. Là, le renversant. Qu'un tel emblème de pureté, qu'une partition insurpassable à ce point, puisse en fait révéler en son sein, pour peu qu'on s'en approche, tant de violence et de désordre, tant de misère et de détresse. Tant de discorde. De dissonance. De cacophonie.



« Tout comme à Naples encore une fois, étais-je en train de songer. Qui pourrait croire, lorsqu'à l'aube, depuis la Méditerranée, la perle urbaine apparaît, se dégageant à peine de sa baie, qui pourrait croire en la souffrance qui la sécrète ? En cette douleur dont elle naît ? Où elle se love et se forme ? Naples est splendide mais terrifiante. Elle est superbe mais tragique, mais délirante. Entre ces forces contraires, entre ces tonalités opposées — et entre ces lieux paradoxaux, fascinants que sont Naples et New York — une vérité sans doute se glisse, une improbable vérité qui se déplace ici, dans ces deux lieux où moi-même je me glisse afin de la rejoindre : de la capter si je peux. »

○

Mais tu parles ! Tu peux courir, arpenter en tous sens tant que tu veux cette terre des hommes, tu ne la saisiras pas ! Tu ne l'arrêteras jamais totalement, cette vérité ! Et c'est tant mieux. Elle ne cessera de vivre. Elle continuera d'aller pour son compte, comme elle veut, à sa fantaisie, selon ses pentes. Les hommes habitent des vérités qui les tiennent mais les fuient : qui leur échappent. C'est ainsi. Tu sens qu'à Naples, par conséquent, à Naples comme à New York, quelque chose d'essentiel se retrouve, tu devines qu'une même figure inconsciente — une figure idéelle, crois-tu, ou pour mieux dire : imaginaire (imaginale ?) — est présente derrière la concrétude des formes vives, par delà les différences de contexte, de culture, de climat, par delà les continents et les époques, tu pressens tout cela, mais s'il faut le fixer, l'arrêter pour dire tout ceci, pour l'écrire, cela s'évade.

Essaie, pourtant ! le trou, la blessure, le vide vertigineux. La faille. Ou encore : l'abîme. Naples et New York sont bâties sur des trous : elles se tiennent par dessus des vertiges. Quelque chose les aspire vers le fond : vers l'antre de la terre, vers l'insondable des origines, vers l'obscurité du destin. Sous Naples, depuis les temps de Rome, d'immenses carrières ont été creusées : les prostituées, les délinquants, les contrebandiers s'y abritent. De temps à autre le sol s'effondre et un immeuble est enseveli. De temps en temps les apparences cèdent et un scandale se fait jour. Sous New York le métro tourne, la violence se tapit, les graffiti prolifèrent, les ordures s'accumulent, les rats, les cafards attendent leur heure. Il suffit d'un rien à la surface de la terre — d'une panne d'électricité, d'une grève des éboueurs, d'une revendication des fossoyeurs, d'une distraction des forces de l'ordre, d'un orage un peu trop brutal, d'un tremblement de terre — et ce qui est au-dessous, sotterraneo, underground, ce qui se trouve contenu, maintenu à sa place grâce à la couche superficielle de civilisation, explose d'un coup, remonte à la surface, se débride et répand le chaos, le trouble, la transgression, la crasse, parmi les hommes.

Ces terres des hommes-là reposent sur des sous-sols angoissants qui les appellent à eux, semble-t-il, ou les submergent. Tout comme à Mexico sans doute. Tout comme à Venise peut-être, dont la lagune serait le vertige autant qu'elle en est le reflet. Et précisément ! Mexico comme Naples comme Venise, te demandes-tu, ne sont-elles pas d'autant plus merveilleuses, gandioses, inimaginables vers les cimes, qu'elles sont anxieuses, torturées, difformes vers l'abîme ? Ne sont-elles pas d'autant plus inspirées vers les cieux qu'elles sont aspirées vers les tourmentes ? D'autant plus paradisiaques — fantasmatiquement — qu'elles sont infernales réellement ? La pureté du World Trade Center — ce grand fantasme — ne renvoie-t-elle pas à ces symptômes, à ces lapsus, à ces effervescences bizarres que sont les graffiti de New York ? La Piazza San Marco, dans sa splendeur, ne reconduit-elle pas à la vase qui la cerne, qui la soutient et parfois la recouvre ? Capodimonte, par-dessus Naples, ne renvoie-t-elle pas aux Quartieri ? Mexico pleine, bourrée des signes de l'Occident triomphant, Mexico ascensionnelle de gré ou de force ne renvoie-t-elle pas à ce vide, à cette mer intérieure aujourd'hui asséchée où se tenait jadis — cité lacustre — Tenochtitlan ?

○

Et là est la question : là, le mystère. Là, donc, cette vérité que tu poursuis ici, à New York, afin de saisir Naples de l'autre côté de l'Océan. Cette vérité, c'est peut-être que la vie est d'autant plus vive à ras de sol, d'autant plus à vif, intensément terre à terre, frénétique, excitante, stimulante, qu'elle se joue en cet entre-deux : entre enfer et paradis, entre abîme et sommet, entre symptôme et fantasme. Comme s'il fallait — parce que tout à la fois, tout vous aspire et tout vous inspire — aller tout le temps plus vite ► 42



Le syndrome de Lucrèce

Michelle Allen

Mes amis ont fait ce qu'ils ont pu. Surtout au début. Ils téléphonaient au milieu de la journée pour prendre de mes nouvelles, les gars m'invitaient à souper, les filles m'emmenaient danser. J'acceptais tout. Ma convalescence serait de courte durée.

Puis, ils se sont lassés. Pourtant, j'étais presque guérie : à l'heure du « POINT », j'ouvrais directement la télé au Canal 2, sans faire de détour par TELE-ITALIA ; je ne transportais plus mon dictionnaire italien dans mon sac à main, pour vérifier le *passato remoto* d'un verbe irrégulier ; fini le Campari-soda-citron-sur-glace-merci, à toutes les terrasses, j'avalais ma bière légère d'un air assez réjoui pour faire croire que j'étais ravie. J'avais été jusqu'à enfouir ma cafetière-expresso au fond d'un panier de linge sale : à l'avenir, filtre Melitta et jus brun clair, feraient l'affaire.

Une petite hésitation au moment de choisir un restaurant. Un instant seulement. J'évitais Prégo, Baci et Casa Napoli. À la rigueur, une fois l'an, je me permettrais Da Giovanni. Tous mes symptômes étaient disparus, mes amis auraient dû être rassurés.

Pourtant...

Je crois qu'ils me fuient. Ceux que je rencontre par hasard osent à peine me regarder et s'en vont rapidement, sans m'embrasser. Comme si j'avais une maladie honteuse qu'ils craignaient d'attraper ! Je suis peut-être un peu pâle, mais si léger, un peu distraite, mais pas tout le temps, un peu frileuse, et puis quoi ! Si je ressemble à quelque chose, c'est plus à une peine d'amour qu'à une MTS !

* * *

Cette nuit, je me suis réveillée en sueur. Avec de la fièvre. Une rechute ? J'ai peur. Dans mon rêve, je réservais un aller sans retour pour l'Italie.

* * *

Contact

Tout a commencé au printemps dernier, dans un restaurant, au 40 est rue Ontario.

L'endroit est petit. Il y a trop de gens, quelques connus, beaucoup d'inconnus, il fait chaud. Il est tard, les sauces à la crème ont figé sur les *tordelli*, le vin goûte le jus de raisin, on joue à la chaise musicale entre copains et je me retrouve assise à la gauche d'un sculpteur hongro-canado-italien trapu et barbu.



On ne se quitte plus. Jusqu'à trois heures du matin, sur le trottoir. Il fait toujours aussi chaud, il a un peu plus bu, c'est de plus en plus le printemps. Le lendemain il prend l'avion pour Paris, puis l'Italie. Moi j'ai dans la poche une adresse et une invitation : « Tu viens quand tu veux, je te trouve une maison ».

Une histoire comme cent autres : ça commence d'une certaine façon, ça promet à peu près la même chose... et ça finit généralement en queue de poisson.

* * *

Contamination

Pas cette fois-là.

Un matin, je reçois une carte postale. PIETRASANTA. Photo hors-foyer, couleurs délavées, coins retroussés, carton jauni. Au verso un-à-peine-déchiffrable gribouillis : *Abbracciare con i occhi*.

Je tourne la carte dans tous les sens : des vieilles maisons aux toits orangés, un mur de pierres qui se défait, un ciel plutôt bleu, des collines à peu près vertes. *Abbracciare con i occhi*, qu'est-ce que ça veut dire ?

Je m'inscris à l'Université : ITL 1951, pour débutants. Je vais à tous les cours, j'apprends des choses. Mais rien sur ce qu'il faut embrasser, ni comment, ni pourquoi.

Vérifier de visu ? Je me retrouve un billet d'avion à la main, le contrôleur me passe son fusil à détection sous les bras, le stewart me dit de redresser mon fauteuil. Tiens, je suis partie.

* * *

Incubation

Trois PIETRASANTA en Italie, le mien, c'est celui de Lucca, près de Carrare, au bord de la mer. Deux jours pour arriver, avion, autobus, avion, train, av..arrivée. Deux bars sur la place publique, la porte de ma maison qui ne ferme pas, un scorpion sous mon évier, le goût de pleurer. C'est beaucoup pour une première journée.

Le lendemain je suis située : trois kilomètres de collines entre chez moi et le village... deux autobus dans la journée. « Comment je vais me déplacer ? » Une vieille bicyclette toute rouillée. « Elle n'a pas de freins ? ». « T'en as pas vraiment besoin ». « Si je veux téléphoner ? ». « À la gare, oui, c'est loin... ». « Qu'est-ce que c'est ce ravin au milieu de mon matelas ? J'en ai pour deux mois ! Où sont les draps ? » Mon sculpteur italien me fait manger ma *polenta* à la cuillerée, me borde dans mon lit. « Dors un peu, demain ça ira mieux. » C'est lui qui s'est sauvé, c'est moi qui étais en danger.

* * *

Nuit d'amour

Ça n'a pas pris de temps.

Quelques jours, une nuit, un village. MONTEGGORI : juché au sommet d'une montagne, interdit aux voitures, les maisons s'accrochent à la montagne, les escaliers mordent le roc, les jardins s'empilent en terrasse. Je suis dans la maison d'un intellectuel yougoslave qui explique l'Histoire en italien à ses invités américains. Je m'éloigne, j'explore, je me retrouve au troisième sous-sol, toute seule, les fenêtres sont grandes ouvertes. Le vent me surprend, les parfums de romarin et de bois pourri me troublent, le lointain ronronnement multiculturel me berce. Je cède à la nuit. Je m'envole vers les nuages, je fais quelques pirouettes sur les montagnes, j'avale des tourbillons d'étoiles. Le vent éparpille les lambeaux d'histoire, ici des gens ont échappé aux Allemands, là on les a retrouvés, partout on les a fusillés.

De l'autre côté du village, un promeneur solitaire trébuche, le bruit de ses pas me ramène à la réalité. J'atterris, le plancher de terre est mouillé.

Je rejoins les invités, mine de rien. Seulement une légère rougeur sur la poitrine, le goût de me taire beaucoup et un sourire qui ne veut pas s'en aller. Le savant yougoslave émerge de son monologue inquiet, il croit que c'est pour lui. À la fin de la soirée, il me reconduit, sa main moite et son français aussi : « Les gens du Québec sont charmants, vous reviendrez ?... » Pauvre lui, il n'a rien compris.

* * *

Envoûtement

J'aurais dû m'inquiéter. Non. Tout m'émerveille. La poussière sur les oliviers, la brume sur les vignes, les figues au violet mouillé, le baptistère moisi et les crapauds qui s'enfuient, les hommes qui font les cornes devant les femmes trop jolies. Je suis parmi les élus, tant de beauté m'est destinée. Il suffit que le soleil vienne éclairer d'une certaine façon les oranges et les jaunes des murs pelés et je suis émue, comme des rides sur un visage aimé. Le pays me prend de tous les côtés à la fois. Je succombe à tous ses parfums, à toutes ses décadences, à tous ses abandons.

Je finis par en oublier les mots. Ceux de l'université, ceux du dictionnaire, ceux des gens. Trop vites prononcés, à demi inconnus, j'en comprends le tiers, je ne retiens que le mystère. Protégée par tant de magie, j'oublie que je suis étrangère.

Je n'ai pas pu m'éprendre du sculpteur. Il a servi d'entremetteur. L'histoire d'amour, c'est avec le pays que je la vis.

* * *

Malédiction

Le 15 octobre, il pleut. L'autobus ne s'arrête pas, je dois me rendre au village à pied. La *Panneteria* va fermer dans 5 minutes, il n'y a plus de pain pour moi. En sortant, j'aperçois la boulangère tendre une miche ronde et brune à la cliente qui me suit.

À la banque, trente et un gars en habit en consultent vingt-trois autres en cravate pendant quarante-cinq minutes, pour finalement m'annoncer, avec des sourires de portes blindées, qu'il est absolument impossible de m'avancer de l'argent jusqu'à demain. Quand même je mettrais mon passeport, mon diamant et mon honneur en garantie.

À la gare, je veux téléphoner. Le patron a mal digéré son *biraldo* et me rote au nez que le monde entier essaie de l'exploiter, et que j'en fais partie. C'est pourtant lui qui me double le tarif de la communication, à cause du temps qu'il a pris et du coeur qu'il y a mis.

L'après-midi est passé. Je retrouve mon sculpteur barbu, et on décide malgré la pluie, d'aller bouffer des *fettucini ai fuighi*, à 15 kilomètres, les meilleurs du pays. À



dos de *motorino*, on arrive enfin, tellement affamés qu'on oublie qu'on est trempés. Le restaurant est fermé, le propriétaire a pris congé, un mercredi, en plein mois d'octobre, quelle idée ! Au retour on se fait arrêter par les *carabinieri*, à cause de la barbe du sculpteur, ils l'ont pris pour un terroriste de Kadhafi.

Ce soir-là, je vais me soûler au *bar Michelangelo* avec les sculpteurs étrangers. Ils sont tous là, Danois, Anglais, Texans, Australiens, Japonais, Canadiens, New-Yorkais. Et ce soir-là, après trois scotch à l'eau, j'approuve moi aussi la grande fille à lunettes de Paris qui se plaint de ses voisins qui la traitent de putain, en montrant ses fenêtres du doigt, chaque fois qu'elle garde un homme pour la nuit.

Ce soir-là, je dis moi aussi : « Foutu pays ! ». Elle ajoute : « Ça fait sept ans que je supporte ça ! Je retourne à Paris. »

Tout le monde l'écoute attentivement, et l'approuve gravement. Eux aussi ils sont partis, en jurant qu'ils ne reviendraient jamais. Et ils sont tous revenus, quelques mois après, vers 6 heures du soir, se glisser sur une chaise tordue du *Michelangelo*, commander le Campari pour les amis, et parler de rien, parce qu'ils étaient bien.

* * *

Cercle vicieux

Ensuite, je n'ai qu'une idée : retrouver ma liberté. Je commence par aller à Florence : bain de foule pour me dégoûter. Horreur sur la *Piazza del Duomo*, la sueur des touristes me donne la nausée. Panique au milieu du *Ponte Vecchio*, trop de gens, je suis immobilisée.

Je suis sur la bonne voie : plus jamais je ne reviendrai ici.

Malheur à moi ! Il suffit qu'un vieux monsieur tout seul étrenne ses chaussures neuves dans un parc avec le sourire émerveillé, il suffit que le battement des cloches fasse frémir le marbre fatigué d'une église non répertoriée, il me suffit d'apercevoir l'Arno vert de gris dans la lumière violette, pour que les yeux commencent à me piquer. Foutu pays, je ne veux plus l'aimer, je ne sais pas lui résister.

Les grands moyens ! Prendre un amant, dix, cent ! Échapper à l'enchantement par un peu de divertissement. Je dis oui au premier aspirant.

Pulmino, 25 ans, tailleur de marbre, il habite chez sa maman, ses épaules sont larges et sa voiture a un charme fou.

Promenade en montagne, je découvre les abîmes du machisme italien. Il me traduit en propos décents les blagues grivoises de ses copains. Il me tient la main pour grimper les rochers. Il paye mon repas, le plaisir est pour lui, la *Grappa*, pour moi.

Sur le chemin du retour, il conduit à une vitesse vertigineuse et me demande, dans les courbes, si je sais cuisiner. Je retiens mon souffle mais je n'attache pas ma ceinture de sécurité. À cause de la majesté sauvage des montagnes. Pour ne pas insulter le pays et ses dieux.

Devant chez moi, je m'arrache la mâchoire pour bailler. Pulmino comprend à demi : « C'est le grand air. Dors bien, je reviendrai demain. »

Inutile, Pulmino. Impossible d'oublier l'autre aventure, celle avec le pays. C'est elle qui me rend invulnérable, et me fait défier les lois de la mort, de la vie et de l'attraction des sexes opposés.

* * *

Je ne guérirai pas. Mal d'étiologie inconnue : traitement inexistant.

Ma tête continue de fonctionner. Dans le train qui me ramène à Paris, je discute sérieusement, avec un jeune physicien brillant, de la modernité de l'approche expérimentale du héros du *Nom de la rose* du *Signor Eco*. Mais dans les trous de nos théories échangées, j'embrasse le bleu du lac Majeur, le désordre des villages, et les « kakis » cueillis le matin, cachés dans ma valise avec leur parfum de secret que j'emporte au Canada.

Le diagnostic est clair : je ne peux plus juger. Subversif à force d'incohérence, le pays m'impose ses contradictions et m'oblige à l'innocence. Je confonds gaspillage et générosité, paresse et joie de vivre, corruption et erreur humaine, et je parle de la pauvreté comme révélatrice des plus mystiques vérités. Traditions familiales, obligations sociales, contraintes du calendrier, tout prend ici les allures d'un rituel, et se charge de sens. Ignorance ? Délire ? Je ne sais pas. Je remercie le pays de me laisser aussi démunie.

* * *

Retour

Je me suis jetée dans les bras de mes amis. J'ai essayé de leur expliquer : coup de foudre, fièvre, mal d'amour, guérison. Ils m'ont apporté du jus d'orange et des aspirines. En vain.

Maintenant je comprends. Ça n'est pas une maladie : j'ai été empoisonnée. Je ne guérirai pas.

Je ne sors plus beaucoup.

Depuis quelque temps, je fais un rêve, toujours le même. C'est la nuit. Une dame, avec un visage de madone de *Da Vinci*, et un costume assorti, fait les cent pas dans une cathédrale verte et déserte. Son regard s'envole par la fenêtre, glisse sur la Toscane, traverse l'océan et le temps, découvre l'Amérique et s'arrête à l'entrée d'un restaurant. C'est le 40 est, rue Ontario. J'y suis, à la gauche d'un sculpteur barbu. C'est moi qu'elle cherche. Au moment où il me tend un verre de vin, j'aperçois derrière son épaule la dame qui lève sa coupe d'argent et sourit. Je vide mon verre. Le sculpteur est content, la dame murmure quelque chose, je me réveille, toute étourdie.

Depuis, je sens le regard de la dame posé sur moi. Je comprends tout : le goût trouble du vin italien, le poison lent dans mon sang, une sorte de pacte commis avec une femme d'ailleurs et d'avant. Et les mots fiévreux : *abbracciare con i occhi*, un voyage dans le temps, une promesse d'éternité, un amour empoisonné.

Quand j'en ai la force, je vais dans les librairies. Consulter des livres de peintres des XVe et XVIe siècles. À la recherche du visage de mon rêve. Je suis certaine que je ne me trompe pas. Est-ce que vous savez, vous, où je pourrais trouver un portrait de Lucrèce Borgia ? □





MICHAEL FLOMEN

Transmigrations

Pierre Bertrand

L'immigrant, et plus encore, le fils d'immigrant italien, porte en lui, comme une réalité incarnée, concrète, le « thème » de l'« autre » Italie. Ce qui importe, ici, c'est l'« autre » plus que l'Italie. L'autre se définit par rapport au même, c'est-à-dire par rapport à l'Italie, conçue comme le même, ou la même. Chez l'immigrant, l'Italie qu'il porte en lui est « autre » que l'Italie réelle, l'Italie de la « botte », l'Italie des frontières. L'autre Italie est une Italie hors frontières, une Italie psychique plutôt que géographique, l'Italie de la mémoire plutôt que de la perception. C'est une Italie temporelle plutôt que spatiale, l'Italie telle qu'on l'a connue, l'Italie du passé, l'Italie absente, lointaine. Chez le fils d'immigrant, le décalage est encore plus grand. L'autre Italie consiste en « effets », dont l'Italie ou l'italianité peut être la cause, mais des effets qui peuvent n'avoir aucune ressemblance avec la cause. Les effets d'avoir des parents ou des grands-parents italiens, ce que ça crée en quelqu'un, comment c'est vécu, non seulement à un niveau apparent, mais à un niveau inconscient et difficilement assignable, difficilement identifiable par le qualificatif d'« italien ». Le fait, notamment, d'être « mineur », d'appartenir à une minorité, de sentir en soi une différence irréductible, qui provient d'abord de l'attribut « italien », mais qui prend aussi beaucoup d'autres sens : le fait d'être soi-même « autre », de se sentir partout « ailleurs », de n'être intégré à aucun peuple, aucune nation, de se sentir différent sans qu'on puisse même savoir à quoi tient précisément ce sentiment.

On peut être homosexuel, et cette homosexualité a en elle quelque chose d'étrangement « ethnique », comme une continuation, un effet de la « différence » italienne. Le fait d'avoir un léger accent, ce qui nous fera toujours percevoir comme « étranger », même si on est né ici. Le fait, bien sûr, d'avoir un nom qui sonne étranger, qui sonne étrangement. Les préjugés, les ostracismes, que cela implique. Etc.

L'autre *de* l'Italie est cette différence, ce décalage en nous, qui s'exprime par un autre regard, et un autre visage, une autre psyché.

* * *

L'autre Italie, c'est aussi VICE VERSA, un embryon de communauté, un rassemblement, un mouvement, une « différence ». On voudrait que VICE VERSA soit facilement identifiable, comme une entité, un être. Mais pour être fidèle à l'altérité, à la différence, on ne peut être une entité, une clique, une chapelle. On se doit nécessairement d'être un mouvement, un passage, où ce qui importe, c'est le passage même, et non les termes entre lesquels s'effectue ce passage. L'effet de la cause qui serait l'Italie n'est pas un autre « être », mais un devenir. C'est ce que le terme de « transculturel » exprime très bien : non pas une identité, un point fixe, mais un devenir, une ligne, un parcours, un voyage, une migration qui continue encore. À l'immigration du père s'est substituée la migration du fils, c'est-à-dire la persistance de cette différence, qui n'est plus italienne à proprement parler, mais dont l'Italie n'est que la cause, sans qu'il y ait de ressemblance entre la cause et l'effet. En d'autres mots, VICE VERSA, comme le fils d'immigrant italien, crée sa propre réalité au fur et à mesure de son parcours, de sa parution, de sa vie. L'« autre » est la seule réalité, et ne s'évalue pas par rapport au « même », qui n'est qu'un fantasme, fantasme de la mémoire, fantasme de la pensée. Transculturel est ce qui se trouve entre et parmi les choses identifiables, c'est le devenir entre les présumées « choses », ce qui fait devenir chaque chose, ce qui insère la différence irréductible au sein de chaque chose.

Alors, l'identité ne se dit que de la différence, l'unité ne se dit que de la diversité, l'être ne se dit que du devenir. La seule identité est la différence, la seule unité est la diversité, le seul être est le devenir. Le seul « même » est l'« autre ». L'autre Italie, à un moment où il n'y a plus d'Italie qui soit la même, qui soit l'Italie « elle-même ».

* * *

C'est la raison pour laquelle le fils d'immigrant italien n'est ni Italien, ni Canadien, mais entre les deux, dans un devenir entre les deux où l'entité italienne change de nature comme l'entité canadienne, pour donner naissance à un processus qu'on ne peut qualifier ni de canadien ni d'italien. Un processus qui est la seule réalité non fixe, non stable. Un processus littéralement et pléonastiquement transculturel.

Comme la pensée fonctionne par identités, fixités, êtres, cette altérité, cette différence, ce devenir est difficile à penser. C'est ce qui explique, notamment, que le fils d'immigrant a en lui quelque chose d'imperceptible, d'inassignable, d'inconnu. C'est ce qui explique qu'on se pose des questions sur l'« identité » de VICE VERSA, qu'on ait de la difficulté à percevoir la « singularité » de ce magazine. C'est qu'il faut perdre ses « habitudes » de pensée, qu'il faut forcer la pensée à penser l'« impensable ». L'identité, l'unité de VICE VERSA est *immanente* à son parcours, à sa diversité, et ne peut être trouvée dans une quelconque instance extérieure, transcendante, par exemple une politique éditoriale. On est trop habitué à percevoir la vie du point de vue de la mort, le fait, l'acte du point de vue de l'image, du fantasme, l'indéfini, l'in-fini, le non-fini du point de vue de la définition. On ne risque pas alors de comprendre.

* * *

Ce n'est qu'au moment où le fils d'immigrant italien aura complètement renoncé à son italianité qu'il pourra retrouver l'Italie. De même, ce n'est qu'au moment où l'enfant a perdu tout contact avec sa mère qu'il peut de nouveau reconnaître celle-ci et être reconnu par elle. C'est

quand chacun est pour l'autre « un parfait inconnu » qu'un rapport peut enfin être créé. Quand toute familiarité, toute intimité, toute appartenance, toute « obligation » ont disparu.

* * *

L'altérité du fils d'immigrant italien est proliférante. De même qu'elle signifie la continuation du processus de migration en lui, elle *communique ce processus à ceux qui* entrent à son contact. De même, le magazine VICE VERSA inocule le processus de migration à la société québécoise. Telle est la force, la puissance du « mineur », du minoritaire. On entre en contact avec le mineur pour devenir soi-même mineur, d'une « autre » minorité. On ne devient pas Italien, mais l'Italie est la cause qui produit pour effet une « autre Italie », c'est-à-dire sans ressemblance avec la « même Italie ». Chez le fils d'immigrant italien, la différence ou le caractère mineur n'ont rien d'italien à proprement parler. L'italie n'a servi que de cause, de prétexte.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont bien montré la puissance du minoritaire, notamment dans leur essai sur Kafka (*Kafka, pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit). Le mineur est ce qui introduit l'altérité dans le majeur, ce qui transforme le majeur en mineur. Ainsi l'usage mineur d'une langue majeure. « *Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. (...) Emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe.* » Ce que l'Irlandais Beckett a fait avec le français.

On entre en contact avec le minoritaire pour devenir soi-même mineur, une autre minorité, sans ressemblance avec la minorité avec laquelle on entre en contact, car aussi bien celle-ci est proliférante et ne peut être attribuée, qualifiée que du point de vue du majeur et du majoritaire. En même temps que le majoritaire qualifie le minoritaire, il le parque dans un ghetto. C'est pourquoi le minoritaire lui-même ne se qualifiera que pour faire un pied de nez, mais sans y croire lui-même, sachant par exemple que sa différence ne peut être qualifiée d'« italienne », bien plutôt d'« autre » que d'italienne. Il faut sentir tout l'humour contenu dans l'expression « autre Italie » : c'est que justement il ne s'agit plus de l'Italie, mais de son « autre ».

* * *

En fait, il n'y a que des différences. Il n'y a que du minoritaire. *C'est la norme qui institue la majorité.* Mais cette norme reste transcendante par rapport à ce qu'elle croit régir. En fait, cette norme ne désigne elle-même qu'*une* minorité, une minorité qui a le pouvoir, et qui l'exerce en rejetant les autres minorités dans l'étrangeté, la différence, l'« anormal ». L'« homme » se prend pour une norme sur la terre, bien que les insectes soient plus nombreux que lui. L'« homme blanc » se prend également pour une norme, bien que les hommes d'autres couleurs soient plus nombreux. Le « mâle blanc de quarante ans » se prend pour une norme, bien que les femmes, les vieillards et les enfants soient plus nombreux que lui. Et ainsi de suite. La norme, le majoritaire a un rôle politique, ils désignent un rapport de forces, où « une » minorité en domine d'autres. Et au bout du compte, la norme reste abstraite. Personne, en fait, ne correspond à cette norme. Tout le monde est différent, minoritaire. L'« autre Italie » ne fait que souligner ce fait, elle donne des ailes pour ainsi dire aux différences et aux minorités, les libère du carcan de la norme, les fait proliférer là même où elles sont.

Le minoritaire est premier par rapport au majoritaire, comme le devenir est premier par rapport à l'être. Les continents sont des masses de terre qui dérivent avant d'être des entités politiques, économiques et nationales. Nous sommes tous des migrants, y compris les premiers occupants, les Indiens, qui étaient des nomades. Le fait, ensuite, de séparer les « autochtones » et les « immigrants » n'est qu'un acte de pouvoir, qui lui-même, heureusement, est fluctuant. Les Indiens ont fini par être perçus comme des « immigrants », et les immigrants français et anglais comme les véritables propriétaires du territoire. Il n'y a pas de raison pour que le processus s'arrête là, surtout quand les derniers immigrants seront plus nombreux que ceux qui les ont précédés. Et si on tente de réduire le flot d'immigration, c'est pour se protéger, ce que les Indiens n'ont pu faire, car le rapport des forces jouait en leur défaveur.

La force d'attraction du minoritaire tient au fait très simple qu'il représente la réalité par rapport à une instance *extérieure qui tente de gérer, de régir cette réalité.* La force d'attraction qu'exerce l'homosexuel, la femme, l'enfant, le Noir, l'Italien, etc. ne tient pas au fait qu'ils soient moins nombreux, mais au fait qu'à leur « contact » d'autres minorités, innommables, inassignables, peuvent être libérées.

Dans nos rapports, on se connecte sur l'autre, c'est le différent, l'altérité qui nous intéressent, car elles servent de ligne de fuite pour qu'une autre minorité, une autre différence prennent leur envol. En flattant un chat, sa félinité m'est communiquée, une félinité qui n'a rien de commun, rien de ressemblant avec celle du chat. En conversant avec un Italien, son italianité m'est communiquée, une italianité qui n'a rien de commun, rien de ressemblant avec la « botte » italienne. Car d'abord, la félinité de *ce* chat, l'italianité de *cet* Italien ne sont même pas ce qu'on pense *qu'elles sont. Il y a déjà une différence individuelle par rapport* à la différence *du* chat, *de l'*Italien.

Et plus encore, le devenir est multiple. Dans le contact, on devient femme, enfant, animal, Italien, mais femme, enfant, animal, Italien ne deviennent pas moins. Ce qui signifie qu'il n'y a que du devenir, et aucun terme fixe entre lesquels passerait le devenir. Ce que je deviens ne devient pas moins que moi-même. Je deviens Italien dans la mesure où l'Italien devient « autre » chose, une autre chose qui elle-même devient « autre » chose, etc. Tel est le sens profond de la « transculture » : passer à travers, parcourir, voyager, devenir sans qu'il y ait de terme assignable, sinon encore le voyage, encore le devenir, encore la migration.

* * *

La force d'attraction des minorités « visibles », opprimées, pour mettre en branle les minorités invisibles qui nous constituent. Habiter un quartier populaire, et détester les riches, la laideur de la richesse, la laideur d'une ville comme Westmount. Aimer les pauvres et détester les riches, non pas à cause de leur richesse, mais à cause de ce que leur richesse provoque en eux, l'insensibilité, l'obsession par l'argent. La laideur des gens qui ont « réussi » et qui sont, en fait, des ratés. Aimer les femmes étrangères, les Noires, les Sud-Américaines. La beauté des Mexicaines, la beauté de leur minorité visible. Être attiré par la vulgarité, dans la mesure où la vulgarité est aussi une minorité. Être attiré par les homosexuels pour la même raison.

Les gens riches, « cultivés » me figent. Je préfère les ignorants, ceux qui ne savent pas s'exprimer. L'esprit bourgeois est ce qui enserre la vie et l'étouffe. Préférer parler au concierge plutôt qu'au professeur d'université qui nous parle de son concierge. Le riche, le parvenu, le snob, le vrai ignorant en somme, ne peut manquer de nous juger.



Il est du côté de la norme, même si en fait il ne correspond pas à la norme. Il fait comme si. Il prête son corps et sa pensée à la norme.

J'ai un parent riche qui m'a toujours rendu mal à l'aise, parce qu'il était possédé par les clichés, même des clichés modernes, et jugeait de ce point de vue. Alors que j'étais jeune adolescent, il me faisait venir chez lui, dans sa belle grande maison pour me faire la morale, pour me dire que je devais peut-être abandonner mes études et me mettre à travailler pour aider ma mère qui venait de se séparer de son mari. Il ne lui serait pas venu à l'idée de prendre un peu de son argent, gagné d'ailleurs sur l'exploitation d'une certaine médiocrité, pour aider lui-même.

L'autre soir, je vais chez un ami. Arrive à l'improviste quelqu'un qui nous casse les oreilles avec ses placements, ses maisons, le plus innocemment du monde. Les gens qui ont de l'argent ont l'impression de l'avoir gagné, de le mériter. Etc.

C'est à ces petits faits et gestes de la vie quotidienne que s'alimente la haine du majeur, du majoritaire, du convenable.

Évidemment rien n'est simple, et il n'est pas facile de *tenir compte de toutes les nuances. Être loin de chez soi,* voilà sans doute qui n'est pas toujours facile. Ce n'est pas d'être loin de chez soi qui est difficile, mais d'être ailleurs, et d'être tout simplement, dans un endroit déterminé. Car il nous semble qu'on n'est nulle part chez soi. Le soleil semble toujours plus brillant à l'autre bout du monde. La composition de l'air semble plus exotique, enivrante loin de chez soi, c'est-à-dire loin d'où on est. Je me souviens de mon séjour en Europe, notamment à Paris et à Londres. Toujours ce foutu sentiment d'être un étranger, de partir perdant, de ne pas connaître les règles du jeu. Le contact avec une femme particulière, une femme aimée, peut aider à résoudre le problème. Je pense qu'il faut partir, mais en emportant avec soi sa maison, comme un escargot, c'est-à-dire une femme aimée. L'étrangeté est, alors, à la fois multipliée et étrangement apprivoisée. Une femme que l'on aime nous sort de nous-même, nous percevons le monde à partir de sa sensibilité en plus de la nôtre. Nous pouvons nous blottir dans ses bras, nous enfermer en elle, et voir par ses yeux, qui sont nos propres yeux multipliés. L'amour est peut-être le plus beau lieu de prolifération des différences, le point d'ancrage des plus forts devenirs. Être avec une femme aimée à l'étranger !

De tous les contacts avec le mineur, le contact avec la femme aimée est sans doute le plus important, du moins *pour quelqu'un qui aime les femmes. La femme aimée* est l'occasion de tous les voyages, de tous les devenirs. Pénétrer en un autre être, pas seulement physiquement, mais à tous points de vue, épouser ses lignes de fuite, habiter ses zones de sous-développement, se laisser traverser, pénétrer par elle dans des épousailles célestes, qui valent bien les noces contre nature, que nous retrouvons dans la nature, entre la guêpe et l'orchidée. Pouvoir s'abandonner à la femme aimée, lui dire « je t'aime » sans une seule pensée pour le futur, car on sait qu'alors l'amour est devenu indestructible.

L'amour est le mineur, le minoritaire par excellence, non pas un individu, mais un contact, une relation, ce qui se passe *entre*, ce qui devient *entre*. L'amour est un devenir entre deux êtres, qui sont emportés dans ce devenir commun, mais différent de chaque côté. *Chacun est pour* l'autre une feuille vierge sur laquelle inscrire ses rêves les plus fous. Chacun fait devenir l'autre, *est* devenir de l'autre, et chacun devient. La transculture a son berceau.

Et enfin, écrire est aussi un étrange lieu de devenirs. En écrivant, on dépasse le lieu de la pensée, on passe à travers et va au-delà. Écrire met en branle des minorités, écrire nous rend mineur, nous met du côté des minorités. *Écrire fait* advenir ce qui était caché, fait rebondir à la surface, comme un bouchon de liège du fond de l'eau, les minorités qui nous constituent, les minorités qui apparaissent furtivement dans les rêves la nuit, qui sont arrachées aux impressions volatiles de la vie quotidienne. Écrire en mettant tout sur un même plan, sur une même plage, sur une même page, réflexions théoriques, anecdotes, délires, sensations et tâtonnements. Écrire est le devenir mineur de l'écrivain. Écrire nous emporte dans des contrées inexplorées, comme l'amour [1]. D'ailleurs, écrire se fait toujours par amour, toute écriture est une lettre d'amour. Amour pour les minorités, en nous et hors de nous.

Écrire a un rapport privilégié avec le cri, cri de révolte, cri d'amour également, mais un cri sourd, muet, infiniment sobre. On écrit silencieusement comme d'autres crient à *tue-tête. Le silence de l'un rejoint le cri de l'autre, ce que* l'un pense tout haut, l'autre l'écrit tout bas. Écrire permet aux minorités d'advenir, de se frayer un passage, les minorités empruntent l'étroit couloir de l'écriture pour se répercuter à la grandeur de tout un champ socio-historique. George Jackson, du fond de sa prison, écrit des lettres et dans cette activité solitaire, il rejoint les noirs opprimés [2].

* * *

Aimer, voyager, écrire, être joyeux, devenir Italien par l'écriture, une « italianité » qui ne correspond à aucun passeport, devenir Italien en aimant, *autre* Italien, et cela ne sera jamais reconnu par aucune instance nationale. Devenir Italien à travers le contact, et au-delà. Écrire est une affaire d'amour, un amour non déclaré, qui se contente de s'exercer... Devenir l'autre, et faire devenir l'autre, à sa table de travail, dans les rencontres... Faire de l'écriture un chant imperceptible, un cri inaudible... On ne veut que tracer une ligne, qui n'ait aucune signification, qui se suffise à elle-même (comme une musique), qui n'ait d'autre existence, d'autre sens que son parcours. Comme une pure matière intense. Un cri sourd, muet, inaudible à force de sobriété. □

Notes

1. Sur l'écriture : « On dirait que l'écriture par elle-même, quand elle n'est pas officielle, rejoint forcément des "minorités", qui n'écrivent pas forcément pour leur compte, sur lesquelles non plus on n'écrit pas, au sens où on les prendrait pour objet, mais en revanche dans lesquelles on est pris, bon gré mal gré, du fait qu'on écrit. Une minorité n'existe pas toute faite, elle ne se constitue que sur des lignes de fuite qui sont aussi bien sa manière d'avancer et d'attaquer. » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, **Dialogues**, Flammarion, 1977, p. 54-55). Et sur l'amour : « Je ne regarde plus dans les yeux de la femme que je tiens dans mes bras, mais je les traverse à la nage, tête, bras et jambes en entier, et je vois que derrière les orbites de ces yeux s'étend un monde inexploré, monde des choses futures, et de ce monde toute logique est absente (...) cet oeil libéré du soi ne révèle ni n'illumine plus. Il court le long de la ligne d'horizon, voyageur éternel et privé d'informations (...) J'ai brisé le mur que crée la naissance et le tracé de mon voyage est courbe et fermé (...) Mes yeux ne me servent à rien, car ils ne me renvoient que l'image du connu. Mon corps entier doit devenir rayon perpétuel de lumière (...) Je scelle donc mes oreilles, mes yeux, mes lèvres. Avant de redevenir tout à fait homme, il est probable que j'existerai en tant que parc... » (Henry Miller, **Tropique du Capricorne**, Stock/Chêne, 1952, p. 110-111)

2. George Jackson, **Les Frères de Soledad**, *Lettres de prison de George Jackson*, Gallimard, coll. Témoins, 1971. L'écriture conçue comme fuite et arme : « Il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite, je cherche une arme » (p. 228-229)

Par hasard, Firenze

À travers l'apprentissage d'une langue étrangère et le lent apprivoisement d'une ville nourrie d'art, une artiste québécoise fait l'expérience du passage et du déracinement.

Michèle Delisle

La nuit fut longue. À 7 h 30 le 14 octobre, on entre en gare. Je suis froissée. Plissée. Endormie. Mais il fait soleil. Ça sent le café. Il y a plein de monde qui s'agite, lève les bras au ciel. Ça parle fort. Ça crie par-dessus les haut-parleurs qui grésillent des renseignements pour moi encore incompréhensibles : « Il treno in partenza per Roma dal binario dodici ». Je ne sais pas encore si je suis contente. Les déplacements me font toujours un peu mourir. Enfin... Il fait beau. Il faut d'abord trouver un téléphone, comprendre comment ça fonctionne, téléphoner aux Conti qui parlent un peu français, pour qu'ils soient sur place quand j'arriverai Via Saffi. Puis trouver un taxi. Il devinera tout de suite que je suis touriste. Ça me déplaît. Mais bon. Le chauffeur prend mes bagages, regarde mon porte-folio de l'air de celui qui en a vu des pires. Il est poli. C'est tout. Il fait déjà chaud. Je pense que j'aurais dû laver mes dents. Il y a sur toutes choses une belle lumière rose. On passe devant un grand édifice de pierres noires et vertes. J'imagine que c'est le Duomo. Je n'en éprouve aucune émotion. Les rues sont étroites. Les maisons plutôt semblables. Beiges, roses, brunes. Pas tellement hautes. Il n'y a pas de gratte-ciel. On passe devant une petite piazza verte. Deux personnes sortent d'un café en riant. J'entends le dernier mot de la conversation : « vedremo ». Je ne sais pas encore ce que cela veut dire. Riche idée que de venir ici sans savoir un mot d'italien, sans ce petit guide Berlitz qu'on lit dans l'avion Montréal/Paris puis dans le train Paris/Firenze.

Rien. Niente. Je plonge au beau milieu du lac. Au fond je le fais exprès. Je dois aimer ça. J'ai huit mois pour apprendre. On s'éloigne du centre. Les maisons sont toujours pareilles. Les toits toujours en tuiles de faïence brune. Ça sent toujours le café. On passe par une rue plus achalandée, avec des magasins : Pizzicheria, Trattoria, Merceria, Forno... Les marchands sortent des tables, des auvents rouges et verts ; autour s'enlignent des ports remplis de fleurs coupées. Les comptoirs se garnissent de fruits, de légumes, de souliers, de vêtements. Ponte al Pino. On passe par-dessus la voie ferrée. Campo di Marte. Le stade. On y est.

C'est une maison grise à trois étages, avec des persiennes aux fenêtres. Les propriétaires sont sur le trottoir. Le signor Minzoni aux cheveux blancs, habillé comme pour des noces, me fait de grands signes de bienvenue avec les deux bras. Ils ont l'air très sympathiques. Les bagages. Les accolades. Les présentations. Personne ne connaît personne. Tout le monde examine tout le monde à la dérobée. Sont-ils gentils ? Discrets ? Ouverts ?

Les bagages passent à peine par la demi-porte qui s'ouvre. Alors on m'ouvre la deuxième moitié. C'est mieux. Je monte au 2ᵉ. Tout le monde suit. L'appartement est grand, bien éclairé, confortable. Derrière, il y a un jardin où poussent un sapin et un palmier ! Des dahlias, des iris, des roses rouges, des roses blanches et des fines herbes dans de grandes urnes de terre cuite. Mon coeur palpite, monte au bord des lèvres. Il y a un goût d'eau salée dans ma gorge. Est-ce le sapin qui me ramène à la forêt de chez nous ? Est-ce le palmier qui me rappelle la plage et la mer de la Californie où j'ai vécu pendant trois ans ?

J'ai envie d'un café tout à coup. Moi qui en buvais rarement à Montréal, serais-je déjà contaminée ? Tout de même, je suis « merdeuse ». J'ai trouvé l'appartement sans me déplacer d'un poil. Un téléphone un jour à une amie, qui en connaît une autre, qui en connaît une autre, et tac... Une chance merveilleuse. C'est comme ça que je me retrouve à Florence.



MICHAEL FLOMEN

En fait, ç'aurait pu aussi être Rome ou Milan. Seulement il y a eu ce coup de fil. Cette fille, que je ne connaissais pas tellement et à qui j'ai parlé par hasard, allait être sans le savoir un point tournant de mon destin. Il est inouï de pouvoir isoler ainsi, à un moment de sa vie, un fait qui en changera tout le cours.

28 octobre, 15h 40

Devant l'Église Santa Croce. La journée est grise et terne comme si toute entière elle baignait dans une machine à laver. Un vrai lundi. Je vois des touristes ahuris descendre un à un d'un gigantesque autobus. En un temps record, ils prennent mon banc d'assaut. Et pourquoi mon banc, justement ? Ils sont comme des pigeons tous rassemblés autour d'une guide-petit-tailleur-bleu-marine qui agite son parapluie magenta dans tous les sens pour indiquer le lieu du rassemblement. Trois minutes plus tard, ils disparaissent aussi magiquement qu'ils étaient apparus.

J'apprendrai plus tard que Florence est envahie chaque année par 6 millions de touristes. L'entière population du Québec. De quoi décourager l'âme la plus sociable.

Il commence à pleuvoir. À côté de Santa Croce, immense église verte, rose et blanche, il y a une construction du même âge (XIIIᵉ siècle), d'un gris terreux assez sombre et dont la surface a commencé de s'effriter. Sur ces murs sont peints d'admirables personnages, vierges, nymphes, anges, figés dans des poses gracieuses. La surface qui se détériore tranquillement les retourne au néant. Assise sur mon banc, silencieuse et rêveuse, j'imagine des danses en robes longues et coiffes décorées, des chevaux enguirlandés, des hommes en collants et pourpoints brodés, des bouffons qui sautillent, des clochettes attachées à leurs chevilles. J'entends les tambourines, les flûtes,... Les fresques se rajeunissent. Il y a une noce bourgeoise. Tout le village est présent.

Il pleut pour vrai. Je quitte mon rêve, et Santa Croce. En chemin, j'arrête au Caffè della via Dei Neri pour manger un Canollo siciliano. Deux minutes au moins je m'extasie devant cette petite crête croustillante, fourrée à la crème et aux fruits confits. Che meraviglia !

29 octobre

Piazza Santo Spirito, numero quattro, primo piano. La Scuola Machiavelli. J'étais déjà venue voir. J'aimais le style pas compliqué. Les profs avaient mon âge. Relax. Je me suis inscrite. Et ce matin, c'est le premier cours. Dans ma classe il y a quatre Allemands, un Japonais, deux Américains, un Anglais. Je suis la seule francophone. On décline nos noms, nationalités et ce qui nous amène en Italie. Pour faire parler neuf personnes, ça prend presque une heure. Je suis découragée. À chaque minute qu'ils ont de libre, les Alle-

mands parlent dans leur langue. Ça m'exaspère. Je crois que je réagis comme quelqu'un qui prendrait la tâche de s'intégrer par le mauvais bout. Bon. Du calme. Comme je refuse de parler anglais, j'aurai la paix. Évidemment, ça peut avoir l'air un peu mesquin, mais j'apprendrai plus vite. L'Américain n'en revient pas : « Canadian but you don't speak english ? » En fait, je m'amuse de ce petit mensonge. La transplantation nécessite l'invention. Je pourrais même me récréer une nouvelle personnalité. Et qui pourrait le savoir ?

Lundi le 11 novembre

Cette troisième langue est pour moi un émerveillement total. À quatre heures par jour et cinq jours par semaine, c'est la dose massive. Et ça rentre. Je peux faire presque toutes mes courses sans l'aide de mon petit dictionnaire de poche. J'en éprouve une fierté peu ordinaire. Demain, j'irai magasiner des bottes d'hiver : le test suprême. On dit : « stivale », comme la botte du pays lui-même.

J'ai même demandé à être placée en 2e année. Ça ne va pas assez vite. Il faut dire que le francophone a une certaine avance par rapport à ceux qui parlent une autre langue. Quelquefois, même avec un peu d'invention, si la phrase est courte, on peut arriver à se faire comprendre, en rajoutant au bout des mots français qu'on veut utiliser, des o et des i. Et quelquefois ça fonctionne. C'est ça le plus drôle.

Donc ils ont accepté. C'est ça de pris. Les Florentins sont généralement méfiants. En effet, bien que nous soyons du même âge, une distance respectueuse est sciemment maintenue entre nous. Je suis une élève. Même pire peut-être : je suis une étrangère. À leur extrême gentillesse s'ajoute cette fière réserve que je ne sais pas encore comment apprivoiser. Mon sang québécois cherche une issue. Quelle différence tout de même avec la Californie où il suffit de ne pas avoir l'air Américaine pour susciter toutes les curiosités. Mais je n'ai pas dit mon dernier mot.

15 novembre - déjà 1 mois

On fête la San Martino. C'est l'équivalent italien de l'été des Indiens. Le soleil est chaud. La terre donne encore des fruits. C'est le temps du kaki. J'aime bien le nom qu'on lui donne en Californie : persimmon.

Beau nom pour ce fruit orange, sucré, à la forme un peu étrange, à la chair visqueuse et généreuse qui ne se mange qu'à l'ultime moment de sa maturité. J'en mange à en mourir de plaisir.

J'ai fait une marche autour de la maison. Le quartier est propre. Quoique plus jeune que le centre-ville, il lui ressemble tout de même tant l'urbanisme est contrôlé. Les maisons sont beiges et roses, ou beiges et jaunes, ou ocres. Il y a un supermarché pas tellement loin, avec des Kellogs et tout. Mais en général les produits sont très finement divisés : la viande ne se vend pas au même endroit que le fromage par exemple. Je m'accommode très bien de cette division et des déplacements supplémentaires qu'elle entraîne.

Vers les 4 heures, pour faire comme tout le monde, j'ai pris un café au petit bar du coin. Il est exactement comme ceux que j'imaginais avant de partir. Très petit : un comptoir et une caisse. On prend son café debout et rapidement, en échangeant deux ou trois potins. Finis les cafés au lait qui s'éternisent. Autre pays, autres moeurs.

Pendant quelques minutes, un coude sur le marbre blanc du comptoir, j'ai tenté de saisir la conversation entre les habitués. Je n'ai rien pu comprendre à part quelques mots isolés ici ou là.

19 novembre

Tous les matins pour me rendre à l'école, je prends le bus jusqu'au centre. Il est clair que celui-ci dessert un quartier plutôt aisé. D'ailleurs je ne crois pas qu'il y ait de quartiers pauvres à Florence. Tout de même, à cette heure-là, c'est la cohue : sacs d'école dans les jambes, encombrement des sorties, les vieux s'empilent pour composter leur



billet, et les jeunes surveillent l'éventuel contrôleur. Toujours debout, j'en profite pour lire les publicités. J'écoute les conversations. J'examine le beau monde. Dans les villes étrangères, je voyage presque toujours en autobus. C'est selon moi un lieu privilégié d'observation. En comparant, par exemple, les autobus de L.A. et de Florence, on sait tout de suite des tas de choses sur ces deux sociétés. Reste qu'à certaines heures faut la santé pour !

Je descends Via Martelli et je marche du Duomo vers la Piazza della Signoria. Et tous les matins, sous toutes les lumières, je peux voir, sans avoir à entrer nulle part, cette incroyable sculpture de Giambologna : Le Viol de la Sabine. Cette puissante torsade de corps entremêlés ne témoigne pas d'un viol à proprement parler. Mais on y reconnaît cette tension entre les sexes, autant l'attirance que le rejet, ce plaisir trop facilement transformé en douleur. C'est d'ailleurs ce qui fait la puissance de cette oeuvre, tant elle projette dans le corps même de celui qui l'observe, l'expérience de ce déchirement.

Le plus extraordinaire, c'est de la voir tous les jours, comme tant d'autres d'ailleurs, mêlées à la vraie vie. Vivre à Florence, pour le peintre, c'est un peu comme vivre dans son laboratoire pour un chimiste. Mais... la présence massive de ces monuments qui, m'a-t-on dit, provoque des étourdissements graves chez les touristes non avertis qui en « consomment » trop à la fois (on appelle ça le « syndrome de Stendhal ») entraînerait-elle aussi, chez les artistes (les peintres et les sculpteurs) florentins une sorte de paralysie ? Peut-on imaginer faire mieux ? Peut-on risquer de faire autrement ? Je ne sais pas encore. La ville n'a pas l'air de donner grand-chose du côté contemporain. Cependant, elle sait bien recevoir. C'est déjà quelque chose.

21 novembre

Il fait beau et encore chaud. Du balcon où je me suis installée pour écrire, je regarde les trois murs du jardin qui se désagrègent comme une grève lavée par la mer. Le palmier, maintenant noir, se découpe sur les autres balcons, rosis par le couchant. En fermant les yeux, je revois la Californie et je l'entends presque cette mer, seul élément qui me manque vraiment.

Hier, Alessandra, la jeune femme qui donne les séminaires sur la Storia dell'Arte s'est montrée intéressée à mon travail. Elle veut le voir. J'en fus très touchée. J'aurai bientôt suffisamment de vocabulaire pour faire une présentation.

Le plus difficile quand on étudie une autre langue dans le pays où celle-ci est parlée, c'est l'humilité dont il faut pouvoir faire preuve. Patience vis-à-vis soi-même. Comme la parole est révélatrice de l'individu, alors temporairement je ne suis personne. Je désire ce dépaysement en même temps que je cherche une terre fertile où planter mes racines. Curieuse ambivalence que ne connaît pas le voyageur-vacancier.

En fait, c'est la première fois qu'on s'intéresse à ce que je fais. Tous les sourires et toutes les gentillesses de bon ton dispensés par les gens que je côtoie ne sont toujours que politesse. Temporairement, mon miroir ne me renvoie plus d'image. N'ayant qu'une seule langue que je tais pour accélérer l'apprentissage, je ne suis plus rien pour personne qu'un gentil nom sur une liste. Et le danger est grand, peut-être ici plus qu'ailleurs, de se retrouver entre étrangers seulement. Je dois résister à cet entraînement automatique. C'est délicat, c'est difficile, mais c'est évident.

Et où sont les vrais Florentins ? Bien sûr, à l'occasion via Calzaiuoli, il y a bien quelque chasseur d'Américaines pour me prendre élégamment le bras et faire quelques mètres sous mon parapluie en pratiquant son anglais. Le jeu est simple et gentil. Mais je cherche autre chose.

J'ai acheté aujourd'hui mon premier livre de poésies italiennes : OSSI DI SEPPIA di Eugenio Montale. Sans trop comprendre, je savoure la musique de ces mots chargés d'émotions, « La musica dell'anima inquieta che non si decide » ; c'est tout moi, ça.

MICHAEL FLOMEN

Mercredi

Ce matin, en rôdant par les rues, j'ai découvert un petit coin magique via Condotta. Dans la vitrine étaient disposées des jarres contenant de la poudre bleue de cobalt, des morceaux de soufre ; des éprouvettes remplies de liquides colorés ; des fleurs séchées épinglées sur de grands cartons un peu jaunis et identifiées en latin ; des herbes contenues dans de petites boîtes à couvercles qui basculent. Je suis entrée. C'était sombre et un peu en désordre. L'air sentait le vieux bois et la mandarine. Dans d'immenses armoires à portes vitrées se voyaient toutes les poudres et tous les onguents ; des élixirs de toutes les couleurs. Morceaux gros comme le poing d'ambre brut et de lapis-lazuli, des sels verts et argentés, des épices : graines de cardamome, bâtons de cannelle, écorces de bois de santal, fleurs d'oranger. J'étais subjuguée. Dans ce décor d'une autre époque, les employés circulaient comme des techniciens dans un décor de théâtre. Je n'ai pu résister à la tentation. D'ailleurs on n'entre pas dans un magasin de Florence seulement pour regarder. D'abord il faut saluer les gens qui y sont déjà. Et puis, il faut savoir ce qu'on veut. Pour les encourager comme pour le beau plaisir, j'ai acheté trois minuscules sachets contenant un mélange d'épices. Il y en avait pour 10 000 lires (environ 8 $). Encore lente à manipuler l'italien, je n'ai rien pu rétorquer. J'ai payé et je suis sortie. Je n'en suis pas encore tout à fait revenue.

Florence, comme ville, ne cesse de m'étonner. Relativement petite et bien protégée, c'est une ville plutôt cossue et homogène quant aux gens qui y vivent. L'esprit y est assez conservateur. Et ce n'est probablement pas en raison des importants mouvements artistiques et culturels qui y sont nés ou qui y vivent qu'elle fut proclamée cette année le Centre international de la Culture. Les Florentins qu'on voit, c'est-à-dire ceux qui sont au service des touristes, sont polis mais réservés. Contenus je dirais. Les touristes qui y circulent en nombre faramineux, font vivre littéralement la ville sans jamais vraiment la connaître. Florence serait-elle le Disneyland de la culture ?

Jeudi après-midi

Je suis venue m'installer à la bibliothèque de l'Istituto Francese. C'est calme. Cette salle qui sent le vieux cuir et le bois ciré, où coexistent pour ma plus grande satisfaction tous les dictionnaires et toutes les encyclopédies dont je peux avoir besoin, me donne envie d'écrire. C'est situé Piazza Ognissanti. J'ai compris ce matin ce que ce nom voulait dire : Tous les saints. Je suis toujours éblouie quand j'arrive à faire un rapprochement, aussi simple fut-il.

Je lis quelque part cette phrase de Paul Nizan : *Je suis venu ici pour trouver l'anonymat, la seule renaissance possible, l'unique position sociale qui permette de regagner un regard innocent. Le vagabondage, est une recherche de soi, une recherche de l'écriture.*

Je ne cherche pas une écriture (je prends le mot au sens large). Il me semble qu'elle attend le voyageur là où il se déplace. S'il est vigilant, elle s'offrira à l'accompagner.

De même, la recherche de soi. Pas moyen d'y échapper. Dans ce dépaysement forcé, dans cette attitude obligatoire d'humilité qui accompagne le recommencement, à cause du grand ménage qu'exige cette transplantation, c'est toute la personne qui s'en trouve modifiée. J'ai parfois la sensation de voir tous les étages à la fois, du rêve au plus haut niveau de conscience, de visiter toutes les chambres, et d'en modifier sans cesse l'ordre qui semblait y être déterminé.

De toute façon, je ne suis pas partie pour me retrouver. Je suivais la trace d'un amour difficile, et j'avais choisi l'Italie presque au hasard. Le reste s'est fait tout seul. Curieux tout de même qu'après avoir vécu trois ans à L.A., pour moi un pôle extrême de la culture occidentale, je me retrouve à l'autre bout du registre, ni plus ni moins, à Florence, le creuset de la Renaissance, le berceau de l'ère moderne.

Vendredi

Dernier jour des cours. On est allé visiter la maison Davanzati, un immense bâtiment à plusieurs étages où habitait cette riche famille. Chaque fois que j'entre dans ces maisons bien conservées, encore vivantes tant chaque chose est restée à sa place, je me sens comme Boucle d'Or dans la maison des trois ours. J'adore ça. Je me suis accoudée à la balustrade du 2e, donnant sur la cour intérieure pour mieux rêver à toutes ces étreintes qu'a dû connaître le lit blanc et profond de la chambre bleue. Comment se faisait-on l'amour à l'époque ?

Midi. Retour à l'école. Au balcon du 1er, qui surplombe la Piazza Santo Spirito, je jase avec un des profs. Sans le connaître, c'est probablement celui dont je me sente le plus rapprochée. C'est un doux, et un drôle. Ça compense pour ce que je n'arrive pas encore à dire. Je trouve parfois l'expérience mortifiante. Mais je progresse.

Finalement, on est allé dîner ensemble. Ce fut l'invitation la plus gratuite et la plus spontanée du monde. Puisqu'il fallait manger, pourquoi ne pas y aller ensemble ? Enfin. Deuxième mouvement d'ouverture d'un Florentin, après celui d'Alessandra. C'est bon signe. Je passe le reste de la journée dans les nuages.

J'ai fait une proposition à l'école. Je n'ai rien à perdre. En échange d'un cours d'italien, je m'offre à faire la peinture des classes, qui en ont visiblement besoin. Le morceau n'a pas l'air de passer facilement. Une fille ? Et qui plus est une étrangère ? J'ai négocié la transaction en italien, y mettant tout ce que j'ai de conviction... et de charme.

Lundi, 2 décembre

C'est l'heure des inscriptions. Je suis classée en 3e. Le projet a dû être visiblement accepté. Je ne questionne pas. Dans ce joyeux fouillis que sont les inscriptions, il n'y a pas de place pour les cas trop particuliers. Mon nouveau prof est un homme long et mince, avec une certaine raideur dans le cou. Il explique les choses comme un général pince-sans-rire donnerait des ordres. C'est clair et sympathique.

Mercredi, 4 heures

L'entente est conclue. Avec celui qu'on me présente, en riant à moitié, comme le plus irascible et le plus exigeant, j'ai dû discuter des modalités. Combien de pièces, combien de couches, combien de sous. Par chance, ce « dur à cuire » a un bon sens de l'humour.

Vendredi, 6 décembre

Elsa Morante est morte. J'apprends plein de choses sur cette écrivaine que je ne connaissais pas. Elle a dit quelque part : « Une vraie oeuvre d'art peut se reconnaître en ceci qu'elle provoque toujours chez le lecteur ou chez le spectateur, un surcroît de vitalité. » Ça fait plein de sens.



MICHAEL FLOMEN

Vendredi, 13 décembre

Il a fallu aller magasiner moi-même le matériel. J'étais ravie d'avoir une bonne excuse pour pénétrer le sacro-saint lieu de la Ferramenta. Dans la quincaillerie florentine, qui, contrairement à l'américaine, n'offre pas sa marchandise à tous les regards, il faut savoir ce qu'on veut, ou savoir le demander. Comment dit-on « pan » en italien ?

La Ferramenta est tenue par un jeune couple à l'air sévère. Ils parlent avec le plus pur accent florentin. Les « c » durs sont remplacés par un « h » aspiré. Comme à Joliette ! Comme le dictionnaire que j'ai ne mentionne rien aux mots « pan » et « rouleau », je dois expliquer. Je fais des gestes. Ils sont patients. Les autres clients aussi, qui rient parfois de certaines fautes d'accent que je fais.

J'aurai à retourner au moins cinquante fois dans ce magasin. Pour du papier sablé ou du plâtre, un pinceau, un rouleau. C'est presque toujours la femme qui me répondra. C'est une grande femme aux mains fortes. Il n'y aura jamais de vrai rapprochement entre elle et moi, ni même de complicité. Mais dans son regard je lis peu à peu une sorte de sympathie, de compréhension.

Là où je bois quelquefois mon café, via San Agostino, il y a une petite femme brune aux joues pleines du sud. Avec elle tout est plus simple. Elle aime jaser et raconte à qui veut bien les entendre, ses histoires de famille. Je ne comprends pas toujours bien, mais je fais semblant, en improvisant quelques réponses simples, ici et là, et en faisant des signes de la tête. Ça ne dure pas plus de 5 minutes à la fois, mais c'est sympathique. Je dois commencer à m'intégrer. On me reconnaît dans le quartier Santo Spirito.

24 décembre

L'école est vide pour les vacances de Noël. On m'a donné une clef. J'interprète ce geste comme une victoire. *Ce n'est pas que toute méfiance soit disparue, mais c'est* Noël. Ils ont d'autres préoccupations. Et puis, j'imagine qu'ils se sont provisoirement soumis au destin ! De la musique italienne plein les oreilles, j'ai le champ libre.

27 décembre

Noël est passé sans neige et sans éclat. J'étais seule. Et pour mon plus grand plaisir. J'en ai profité pour faire exactement ce que j'aime faire : marcher, lire et me laisser aller au dépaysement le plus complet.

Le travail est extraordinairement plus éreintant que prévu. Je fonds comme les murs. Il faut sabler, gratter, défoncer, parfois jusqu'à la structure sous-jacente, calfeutrer, encore sabler. Et puis, sur ces vieux murs, le rouleau aspire plus la vieille peinture qu'il n'étend la nouvelle. Il faut donc que j'utilise le pinceau de 6 pouces, de toute la force de mes bras, de mes omoplates et de mes reins.

Heureusement qu'il y a de la musique et des fenêtres pour aérer mes poumons remplis de poussière. J'ouvre et peux voir la Piazza Santo Spirito et son église, dont la façade au contour surprenant me rappelle une tranche de pain.

Aujourd'hui, le ciel est tellement bleu, la façade tellement beige, que l'église ne semble plus avoir que deux dimensions. Je suis donc à peinturer, moi peintre, un édifice datant de la Renaissance. C'est comme une sorte d'initiation. J'y fais en somme le travail préparatoire à l'exécution d'une fresque. C'est le travail le plus humble, mais aussi le plus essentiel. Le travail de l'apprenti. J'ai l'impression de préparer ainsi le terrain à l'exécution de mes propres oeuvres qui mûrissent, silencieuses, au fond de mes entrailles. Ironique aussi ce hasard qui fait que je sois ici à faire le travail que font en Amérique tant d'immigrés italiens.

Dimanche

J'ai marché jusqu'à San Miniato al Monte. Ça prend une heure. Comme son nom l'indique, l'église est située au faîte d'une petite colline qui domine la ville. Vue de loin, Florence reprend tout de suite l'air qu'on lui connaît sur certains dessins anciens.

Il y a peu de monde, même pour un dimanche. Il fait beau. Presque chaud. Je m'accommode de mieux en mieux de la presque solitude dans laquelle je vis. C'est le temps qu'il faut pour reposer ce coeur exaspéré et laisser germer de nouvelles idées.

L'incroyable marée que je sentais m'habiter et qui risquait tous les jours, depuis mon arrivée, de me submerger, semble être contenue. Mes eaux se calment. Ma relative maîtrise de la langue, combinée à l'effort physique incroyable que j'ai dû produire pour venir à bout de mon travail de peinture, ont contribué au retour de la paix.

Curieux tout de même qu'à chaque fois que je me suis déplacée, pour la Californie comme pour l'Europe, le hasard ait voulu que je sois confrontée à un effort physique très intense. Et chaque fois, malgré les difficultés éprouvées, c'est cet effort même qui m'aide à franchir le pas entre le passé que j'ai quitté et cette nouvelle réalité qui m'entoure. C'est la main dans la pâte que je retrouve mon aplomb.

L'intérieur de l'église est frais et silencieux. J'avance lentement, mon coeur cherchant à ralentir son rythme pour s'adapter à la noirceur, au calme. Est-ce quitter son corps ou s'enfoncer davantage en lui ? Je respire profondément.

L'architecture est d'une rare élégance. Je vois une fresque pâle sur un mur. Je songe à tout ce temps qu'a passé cette vierge, immobile, à veiller le choeur d'une église. J'ai dû rester là longtemps, parfaitement immobile à regarder ce mur, perdue au milieu de mes rêveries. Soudain, je prends conscience qu'on m'examine. Un homme. Je monte à la sacristie. Il me suit. Probablement un touriste en mal de conversation. Ma rêverie était si douce, si totalement et parfaitement refermée sur elle-même, que je n'ai pas envie d'initier moi-même le contact. Je laisse faire.

Quand je suis sortie, il était déjà 16 h 30. Le soleil rougissait toute la vallée. Dans cette lumière rose et ambre, l'Arno me paraissait encore plus vert et plus laiteux. Comme le jade. Plus au sud sont d'autres monts, d'autres vallons. Et sur l'horizon, se découpaient en noir ces cyprès élégants qu'on voit dans toutes les peintures de la Renaissance.

3 janvier

Il fait de plus en plus froid. Le temps est couvert depuis quelques jours. Mais le moral tient le coup. Et j'ai reçu une lettre de L. Côté affectif, l'éloignement agit comme un jeûne partiel. On se sent toujours en deçà de ce dont on aurait besoin. Alors le courrier est vital. C'est comme l'oxygène. On en veut toujours plus.

Noël est fini. On peut recommencer à vivre normalement. Ce matin, j'ai reçu les compliments distingués du corps enseignant pour ma belle-job-bien-faite. C'est bon

► 45

Sur les pas du condottière

Il faut refaire l'itinéraire du condottière sur de longs mois d'extase, cesser de raisonner, faire en sorte que Florence et Sienne nous tuent d'amour. Tout observer, tout absorber, tout boire. Entendre sans fin les bruits de pas sur les dalles nues...



Marie José Thériault

Bâle. Le *Christ mort*, d'Holbein le Jeune. Christ sans pitié possible, proprement anatomique, cadavre et rien de plus. Christ qui n'est pas un Dieu et qui n'est plus un homme. L'impuissance. L'abandon. La solitude suprême. Corps décharné, long, raide, vidé. À disposition. Les yeux ouverts de ce Christ sans salut n'ont jamais pu, ne pourront jamais se défendre contre l'impitoyable cruauté du peintre. Pourquoi cette pause de Suarès devant un tel naturalisme dépourvu d'amour, pourquoi cette escale de l'horreur avant d'aborder l'Italie par son morceau suisse où, déjà, « La lumière ne se lève pas : elle sort » ? Lui fallait-il marquer par un absolu contraste l'écart séparant le Nord brutal, criard même dans ses silences, le Nord d'insolente morale, sans émotion, donc sans vérité, et l'Italie, ce creuset de la beauté et de l'intelligence ; la Toscane d'abord, à qui il voue une tendresse passionnée ; Sienne surtout, qui lui donnera sa part de bonheur et de grâce, car « celui-là possède le plus qui le plus aime » ? Du *Christ mort* à la dernière nuit siennoise du condottière qui va et vient seul sur la place, tout entier donné à son adieu d'amour, trente-trois ans ont eu lieu. De 1895 à 1928, cinq séjours. À pied. En charrette. En voiture. Enchaînement de visions qui initient par les passions et les réflexions qu'elles proposent. Rien n'échappe à ce regard implacable et amoureux, implacable *parce qu*'amoureux.

Alors qu'on pourrait le croire injuste, on le découvre fidèle. Si, parfois, « il passe pour avide de détruire : c'est qu'il pénètre. Il peut aimer même ce qu'il n'estime pas. » L'art est pour André Suarès chose si élémentaire, morceau si constitutif de sa personne, qu'il en possède, plus qu'une connaissance approfondie, un savoir inné : de là qu'il peut être si convaincant même dans sa sévérité. Il sent. Il ne raisonne pas. Avec sa culture gigantesque — mais qui lui vient de l'âme — le condottière n'est pas de ces érudits qui, au gré des théories nouvelles et au mépris, souvent, de l'évidence, ôtent telle oeuvre à tel artiste pour l'attribuer à tel autre, et dictent le goût et le bon ton parce qu'« Il faut bien qu'ils fassent croire qu'ils servent à quelque chose ». Les conclusions qu'il tire lui sont données par l'extrême sensibilité de son intelligence. Elle ne peut pas l'induire en erreur.

Il faudrait citer le livre entier pour montrer par l'exemple comment le condottière vit de toutes ses forces, aime d'un amour sans faille qui s'acharne à vouloir comprendre, saisir jusque dans l'âme cette Italie dont « le climat est le plus favorable à la vie ». Il fuit les vanités, celle du nombre, celle du luxe, celle de la raison aussi, tout ce qui, en somme, est mensonge, leurre ou théâtre. Il démasque la mauvaise antiquité sous les entassements d'athlètes et les « musées d'anatomie » de Michel-Ange. Il déniche Montaigne dans la formule étudiée, le système trop mesuré et l'analyse propres à Léonard. Machiavel sent le suranné, « il est atteint de cette romanite qui est la fièvre tierce de tous les Italiens », mais Suarès admire néanmoins, plus que l'oeuvre, l'homme remis à lui-même et à son travail par la solitude nocturne de San Casciano. Il cherche à percer « l'absurde mystère » que peut représenter un primate comme Savonarole qui réprime tous les appétits faute de s'y vautrer, chasse les sorcières de l'art et de la pensée, et terrorise, tant qu'elle le supporte, une Florence affaiblie par l'âge. Le Dante pudique et tendre qui laisse parler son coeur, qui se montre lui-même est celui qu'aime le condottière : *Vita Nova* et *Purgatoire*. Les malédictions, les combats et les rages l'ennuient : ce Dante-là est tourné vers le passé. Voilà un Italien de plus que Rome et l'Empire dupent et éblouissent trop. Chez Botticelli l'émeuvent la noblesse et la pureté du dessin, ainsi que la réserve de l'homme qui ne se soucie pas de publier sa voluptueuse intelligence ailleurs que dans sa peinture. Titien, le dramaturge, est ce miracle d'équilibres parfaitement agencés. Et si Fra Angelico, si Giotto sont grands et justes, le plus grand, le plus juste, c'est Simone de Martini : le condottière trouve son double dans celui de Simone, Guido Riccio à cheval, s'avançant entre les piques fichées en terre, seul et colossal, qui « va l'amble aux couleurs de Sienne ». Mais ailleurs, la Catherine pâmée du Sodoma « comble les voeux de nos mystiques de mardi-gras et de nos Pascals à deux sous. Ce faux sublime et cette pureté d'hôpital sont bien à leur mesure. » Et le condottière de nous mener aussi dans l'intelligence vide de Raphaël, sa jeunesse sans tragique et sans conscience qui l'apparente si bien à Shelley et Byron, comme lui « toujours un peu en scène ». Dans « le musée de Bologne, ce labyrinthe d'illustres croûtes ». Vers « les syrops de regards » du Pérugin. Jusqu'à la franche sauvagerie des Malatesta, des Sforza et des Borgia : « Leurs forfaits même sont parfois conçus en objets d'art. Il n'est pas de plus beaux crimes que les leurs. Ils ne sont jamais comiques. Même outrée, l'éloquence de leur action est rarement théâtrale. » À Pise. À Venise. Aux Archives de Lucques où, à la date du seize août mil huit cent vingt-deux, on apprend le fond de plate vérité à propos du bûcher célèbre d'un non moins célèbre poète anglais. À Milan, dans la laideur éclatante de son Dôme. À Crémone, dame de larmes, où passe l'ombre douloureuse de Monteverdi. À Mantoue. À Parme. À Gubbio, ce « tyran de pierre » où l'orage « est une guerre civile ». Chez le bon duc Frédéric, à Urbin, cité d'une rare et excellente architecture, animée, noble, de haut rang. À Assise, dans une tristesse oscillante où il attend tout et n'attend rien, dans cette ville en point d'orgue qui longtemps le retient par François qui « est tout hérésie, car il est tout amour ». À travers les excès du baroque qui a corrompu l'art, et dans la nudité vertueuse des architectures médiévales. À Pérouse. À Florence. À Sienne la bien-aimée.



Parfois, le condottière quitte la ville et se promène par les chemins poussiéreux où il lui arrive de croiser « les grands boeufs blancs, amis du laboureur, si beaux, si magnifiques, si doux, si pacifiques, les grands boeufs de marbre blanc » pourvus de cornes recourbées et lisses. J'en ai connu aussi, dans les années cinquante, de ces bêtes superbes. Tous les jours, j'ai croisé de ces boeufs, attelés deux par deux, qui marchaient lentement en balançant la tête. Quand ils ont disparu, remplacés par les tracteurs de ferme, il m'a semblé qu'un vent de trahison s'était abattu sur l'Italie, que la mort lente du pays que j'aimais et le départ des boeufs blancs s'engrenaient l'une dans l'autre. J'ai revécu cette tristesse au côté d'un condottière mort trop tôt pour l'avoir éprouvée lui-même, et j'ai marché avec lui par les sentiers brûlants, ces « rubans de cuivre chauffé au rouge » des Italies caniculaires, ou dans ceux, parfumés, des soirs frais qui sont lents à passer à la nuit. Il m'a semblé plus d'une fois embrasser de nouveau du regard l'harmonie pleine des collines roses, vert cassé et d'or pâle du Val d'Elsa, comme il m'était apparu par la fenêtre d'une tour médiévale, escale d'une passion : j'ai oublié l'amant, je ne retiens de cette aurore que ses couleurs siennoises, la paix muette des vallons, et la chaleur cuivrée qui poussait sous la terre. Je retiens aussi la lente douleur qui prend lorsque, devant une aube qui est une telle guérison pour l'âme, on devine qu'elle devra passer, qu'on devra la quitter.

Annoté, marqué au feutre, corné, lu et déjà relu, appelant encore d'autres lectures, le *Voyage du condottière* d'André Suarès est inépuisable. Vouloir en parler en si peu de mots, c'est risqué de beaucoup le trahir. Je le tiens pour un des plus grands livres de notre siècle, avec, dans un registre un peu différent, *La mort de Virgile*, d'Hermann Broch. Il faut refaire l'itinéraire du condottière sur de longs mois d'extase, livre en mains. Il faut lire par morceaux, pour savourer, goûter avec lui cette merveille du monde qui a fait tant d'amoureux fous. Il faut croire en la suprême intelligence de cet homme « en passion », et le suivre, l'écouter, obéir à l'envoûtement de son écriture magnifique, de sa foi, de sa ferveur. Il faut cesser de raisonner, pour une fois, et faire en sorte avec lui que Pavie nous déroute, faire en sorte que Mantoue nous ennuie et nous dégoûte par sa fausse grandeur (quoi de plus kitsch que le Palais du Té de ce maître de l'effet, Giulio Romano ?), faire en sorte que Florence et Sienne nous tuent d'amour. Il faut, avec le condottière, fuir le désordre vulgaire du Tintoret ; embrasser Donatello pour la vie qu'il a prise et si généreusement rendue. Il faut tout observer, tout absorber, tout boire. Entendre sans fin les bruits de pas sur les dalles nues, les bruits de pas sur les dalles gravées. Manquer de souffle devant les bronzes des dieux et des hommes. Prier dans l'angélique lumière de San Domenico. Il faut reconnaître avec le condottière l'importance et la gravité des dessins d'un petit chevrier devenu fresquiste. Il faut cela. Si l'on connaît déjà l'Italie, il faut ici la re-connaître : trouver, dans Suarès, les mots qui rendent enfin au verbe cette « émotion de l'ordre le plus pur » qui nous habite dans le pays aimé. Il faut, comme Suarès, se nourrir à la force du condottière Colleoni que Verrochio fit si fort et si fier se dresser à Venise. Comme lui, en somme, il faut « Être à ce qui est ». Et puisque « toutes les forces sont charnelles, d'abord », il faut rêver comme lui encore, à Ravenne, sur les ors rouges, les ors sombres de la longue, de la grande prostituée de Byzance. □

Voyage du condottière
Vers Venise, Fiorenza
Sienne la bien-aimée
André Suarès
Paris, Granit, 1985, 608 pages.
(réédition)

PIERRE PAUL PARISEAU

MARIE TIFO OU LE DEVENIR AUTRE



JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

On connaît bien la passion que cette comédienne a pour Anna Magnani et le théâtre italien. Cette attirance pour l'étranger en général, propre à tout artiste, ne nous renvoie-t-elle pas à une réalité plus profonde et secrète de l'âme québécoise : celle d'une minorité qui trouve son accomplissement dans l'ouverture à d'autres minorités.

Paul Éliani

Paul Eliani : Donnez-vous la même définition aux mots : comédienne et actrice ?

Marie Tifo : Pour moi, il n'y a pas de différence. Ce sont deux mots qui veulent dire la même chose. Bien des gens en font une. Selon eux, une comédienne joue au théâtre et une actrice joue davantage au cinéma. J'ai joué au théâtre, à la télévision et au cinéma, mais je me considère comme une actrice. Le mot actrice est plus moderne. Le mot comédienne vient plutôt de la comédie, alors que le mot actrice a un sens plus global.

Là où je ferais une différence, ce serait entre une actrice et une star. Je me perçois peut-être plus comme une actrice de style européen, britannique, par exemple. Quant à la star, c'est quelqu'un qui part de soi et qui ramène à soi le personnage. Elle n'exploite que sa personnalité et ne va pas vers d'autres univers que le sien.

V.V. : Être une actrice, c'est être un peu comme un caméléon, c'est prendre la peau d'une autre... En jouant des rôles d'étrangères, avez-vous l'impression d'être doublement caméléon ?

M.T. : Jouer des rôles d'étrangères... Je trouve que l'émotion est universelle. Je n'ai jamais eu l'impression de jouer des étrangères. Fondamentalement, il y a une vérité et c'est toujours la même quel que soit le personnage.

Vous pensez peut-être à Almira de la pièce de Francine Noël, « Chandeleur » ... Almira représentait l'Immigrante, l'Errance. Pour trouver ce genre de personnage, j'allais chercher en moi une sorte de vérité. Je me disais que cette vérité était sûrement universelle.

V.V. : Un personnage de télévision peut-il être aussi fort qu'un personnage de théâtre ou de cinéma ?

M.T. : C'est différent. À la télévision, on a très peu de temps pour explorer un personnage. Pour une série à la télévision, ce qu'on appelle une continuité, on prend trois avant-midi, trois après-midi et une journée de studio. Au théâtre, on prend deux mois pour l'explorer. Cependant, le fait qu'on soit là chaque semaine nous permet d'arriver à une connaissance du personnage.

Avec « Le Parc des Braves », on rejoint peut-être un auditoire d'environ deux millions d'individus. Selon moi, c'est une chance extraordinaire de pouvoir jouer dans cette continuité. Je tente de faire de mon mieux. Marie Rousseau est un personnage qui possède des idéaux, qui est très ouvert et qui, en même temps, est une sorte d'histoire des femmes. On rencontre peu ce type de rôles à la télévision.

La télévision, le théâtre et le cinéma sont des approches différentes, mais je ne voudrais pas en défavoriser une par rapport aux autres.

V.V. : Lorsque vous retournez sur les planches d'un théâtre, est-ce comme faire un retour aux sources du jeu de l'actrice ?

M.T. : En tant qu'actrice, j'ai absolument besoin de retourner sur les planches, de reprendre contact avec le public. Ce contact m'est essentiel, vital... Et puis, le théâtre est un défi continuel. C'est la chose la plus difficile pour un acteur. Le défi se vit tous les soirs : retrouver l'émotion et les intentions.

Je ne pourrais pas passer une année sans jouer au théâ-

tre. J'essaie de jouer dans au moins une pièce par année.

Avant je ne faisais que du théâtre. J'ai fait ça durant dix ans. Je pouvais jouer dans cinq ou six productions par année. Ce qui était beaucoup trop ; ce qui faisait une multitude de personnages à cerner, à trouver... Et j'ai toujours eu très peur de la répétition. J'en éprouvais de plus en plus d'angoisse.

Maintenant, je choisis très bien. J'essaie d'aller vers des choses que je n'aurais jamais faites auparavant ; des choses qui demandent encore plus. La scène, c'est là où tu te retrouves réellement...

V.V. : N'est-ce pas plus difficile, plus intimidant de jouer pour une caméra plutôt que pour un public ?

M.T. : Au cinéma, vous jouez toujours pour une caméra. La relation est de un à un. La caméra est un oeil, un témoin qui vous regarde, qui vous voit dans le plus intime. C'est une relation exceptionnelle et c'est ce qui en fait son intérêt. Devant cet oeil, vous ne pouvez pas tricher et vous cacher.

Au cinéma, j'atteins souvent ma plus grande expression. On peut raffiner, raffiner. On prend le meilleur de vous-même ; c'est ce que souhaite le réalisateur et l'équipe. De plus, on imprime sur une pellicule. Pour un acteur, c'est ce qui lui donne une si grande importance. On voit le produit.

À partir du moment où vous avez entre les mains le scénario, vous pensez constamment au personnage. Il ne vous quitte pas, contrairement au personnage de théâtre. À partir du moment où vous avez incarné un personnage de théâtre, vous le laissez comme un costume dans la loge, en coulisses. Je ne vivais pas avec Almira. J'arrivais pour répéter et je devenais Almira. Chez moi, j'avais oublié Almira. Tandis qu'un film, ça devient toute votre vie pendant deux mois de temps. Vous ne pensez qu'aux émotions du personnage, aux situations, à l'équipe, au réalisateur. Vous êtes dans une bulle.

Quand vous jouez au théâtre, tout se déroule avec le public. C'est instantané. On peut éprouver de grandes souffrances. Mais après le spectacle, on est éminemment heureux. Et puis, si vous n'êtes pas content de votre jeu, vous vous reprenez le lendemain soir... Sur le plateau de tournage, les scènes tombent de jour en jour. Vous les jouez devant le kodak et c'est terminé. Ça procure une angoisse, parce que vous n'avez pas le contrôle.

V.V. : Éprouvez-vous la peur d'être étiquetée, un jour, par rapport à vos personnages ?

M.T. : Depuis que j'ai commencé dans ce métier, j'ai toujours eu cette crainte. Au théâtre, j'ai toujours lutté contre une étiquette. Je me disais : ça va me limiter dans l'exploration de moi-même par des personnages ; ça va m'empêcher de grandir.

Puis, dès qu'on m'offrait des choses différentes, variées, j'acceptais avec un grand plaisir.

Quant au cinéma, j'ai débuté dans « Les Bons Débarras » avec un personnage à la fois solide et fragile. Après, je suis allée vers un autre personnage quand j'ai fait le film sur l'inceste, « Rien qu'un jeu ». Michelle, dans « Les Bons Débarras », était un personnage très généreux et ouvert sur le monde. Michelle, dans « Rien qu'un jeu », était un personnage totalement tourné sur elle-même, dépendante, infantile, mais j'avais envie de la défendre.

Quand j'interprète un personnage, je n'essaie pas de lui donner une couleur, soit bonne, soit mauvaise. J'essaie de voir les deux côtés de la médaille et les nuances.

V.V. : Quels sont les rôles qui vous ont marquée à la télévision, au cinéma et au théâtre ?

M.T. : À la télévision, c'est Marie Rousseau dans « Le Parc des Braves ». Elle est décollée d'un certain quotidien auquel nous sommes habitués d'assister. Elle se pose de grandes questions sur le monde et l'univers.

Au cinéma, ce fut Michelle dans « Les Bons Débarras ». Les personnages du scénario de Réjean Ducharme possèdent des dimensions... Ils sont comme des symboles ; ils sont représentatifs de tout ce qui est le Québec. Je me retrouve là-dedans.

Au théâtre, « La Journée particulière » a été une bien belle chose. Il y a eu deux pièces. Il y en a une qui a été *ma naissance au théâtre. Avant ça, j'étais une bonne actrice...* Ainsi à partir du « Temps d'une vie », j'ai compris que je n'avais pas à me battre sur scène, mais que je devais être tout simplement là. Être sur une scène, c'est un acte d'amour. On grandit de show en show. Almira était un grand personnage... beaucoup plus difficile, plus complexe à jouer que celui de « La Journée particulière ».

Quant à la pièce « Chandeleur », ce fut différent. On répétait sur le boulevard St-Laurent. Je prenais l'autobus pour m'en retourner chez moi. Ces femmes que j'y voyais furent ma principale inspiration. Leurs gestes, leurs vêtements, la façon de sourire ou de baisser la tête, leurs bagages, leurs relations avec leurs enfants, avec les étrangers...

Je suis une actrice qui vit avec le monde. Je ne veux pas me couper des autres. Je ne voudrais pas que la notoriété me prive de ça, de ce voyeurisme qui est l'inspiration de l'acteur... J'aimais bien l'anonymat.

V.V. : À mon avis, il y a une phrase très forte qui ressort dans la pièce « Chandeleur », c'est : « Je suis une boat people perpétuelle ». Est-ce que Roxane, du film « Pouvoir intime », pourrait être décrite par cette réplique ?

M.T. : Absolument ! Roxane est une apatride, une exilée. On ne sait pas d'où elle vient et on ne sait pas où elle s'en va. Elle est en perpétuel mouvement. C'est une nomade. Elle le restera pour bien longtemps. On la voit passer et agir. Roxane est un personnage agissant. À certains moments, elle possède des réflexes de vie. Elle se bat, mais s'en va, ne s'incruste jamais.

Roxane, c'est une vision moderne de la femme... Je trouve que les femmes sont très seules, très solitaires. Comme Roxane, elles ont été déçues. Pour l'instant, elles sont sur leurs gardes, elles attendent... Et pour mieux attendre, elles vont leur chemin. Mais j'aime toujours les personnages qui sont assez différents, excentriques. J'aime les personnages sauvages... Je me sens très près de personnages qui ont une personnalité italienne.

Ces temps-ci, je suis en train de penser à écrire un scénario, le personnage que je voudrais m'écrire ressemblerait beaucoup à une Italienne, à ce genre d'énergie-là.

V.V. : Voyez-vous une certaine parenté entre la femme québécoise et la femme immigrante ?

M.T. : Quand j'ai joué Almira de la pièce « Chandeleur », je trouvais qu'elle avait quelque chose qui nous ressemblait. Je m'identifie à ce type de personnage. Au Québec, les femmes sont symboliquement comme les immigrantes, parce que nous n'avons pas de pays. Nous sommes à la recherche d'un pays qu'on ne trouvera jamais. On sera toujours comme cette immigrante... partout où elle ira. On ne possède pas de pays, alors on ne possède pas vraiment d'identité... L'identité, on la perd de plus en plus... Mais j'ai envie de travailler ici, parce que je veux m'inscrire dans une certaine dramaturgie. Je pense à la dramaturgie, au cinéma. Je veux travailler à ça. Je ne veux pas qu'on meure culturellement. Partir... ce serait, à mes yeux, insensé de partir. Les artistes sont les reflets d'une société.

Je m'en fous si plus tard on ne se souvient pas de moi. Je veux que notre culture soit vivante. Je veux mettre une petite brique de plus. La culture, c'est la seule chose qui nous reste... □

NOSTALGHIA
ou la mémoire éclatée

la fable d'un Russe dans une Italie spéculaire

Qu'on ne me parle plus de paysages de rêve, de vision enchanteresse, de magnificence. Donnez-moi plutôt l'envers du décor. *Nostalghia*, ce n'est pas la « vraie » Italie, c'est celle d'un autre, Andrei, poète russe suivant la trace d'un autre Russe, un musicien, lui-même venu autrefois chercher l'Italie, la véritable, la majestueuse et splendide Italie.

Mais la beauté qui s'offre à lui, Andrei la refusera jusqu'au bout, fasciné par le détail sordide, par l'histoire d'une folie qu'il finira par trouver en lui. Le musicien trouvera la gloire ; pour le poète, ce sera la déchéance, ardemment désirée, où il s'enfoncera avec un plaisir morbide.

L'histoire prend un relief particulier à travers le regard d'un autre Russe, Tarkovsky, de son prénom Andrei, comme son personnage, qui a choisi de tourner en Italie cette fable d'un Russe en Italie.

Andrei veut vivre son Italie. Il insiste donc pour parler cette *langue qu'il maîtrise mal, l'italien qui est la clé de ce monde*, de sa source d'inspiration. Il ira même jusqu'à provoquer le départ de sa superbe interprète, symbole de la beauté rayonnante de son pays, sur laquelle il n'aura jeté qu'un regard clinique.



Car l'émotion est ailleurs, près d'une petite station thermale où vit, dans une misère indescriptible, un pauvre « fou » ayant été, bien malgré lui, le centre d'attraction du village, il y a plusieurs années. C'est de lui qu'Andrei apprendra la vie. C'est en ce personnage qu'il sombrera, faisant sienne une vision superstitieuse et fataliste du monde. Il se retirera en lui-même, ne suivant plus que les rues étroites, se réfugiant dans les endroits protégés.

Mais l'introspection est russe. Quand l'Italie pèse de tout son poids sur l'homme vulnérable, l'échappatoire est l'autre langue, celle qui lui appartient en propre, la seule capable d'exprimer vraiment le magma intérieur, le bouillonnement incessant de l'émotion trop pure.

Le livre d'un auteur russe et une bouteille de vodka authentique sont les seuls vrais amis. Les pieds dans l'eau, ivre d'eau-de-vie et de poésie de son pays, c'est en russe qu'il racontera l'histoire qu'il a sur le coeur. Comme unique spectateur, une fillette italienne qui ne réagira, bien sûr, qu'à son mauvais italien.

Une scène d'une grande force où il est démontré que la façon la plus vraie de dire, de parler de soi, aura toujours comme bienheureuse frontière l'impossibilité pour l'autre de comprendre. Refuge d'entre les refuges : on parle sincèrement tout en gardant pudiquement ce que l'on dit. Cette langue que l'autre ne saisit pas, on l'emploie avec délectation. Fort du secret dévoilé, qui n'ira jamais plus loin que soi, on se soustrait volontairement aux regards.

Mais l'oeil du cinéaste captera et exposera, pudiquement et sans pitié, les émotions qui autrement seraient restées voilées. Des images impressionnantes, une caméra assez subtile et sensible pour atteindre l'âme de l'étranger, pour refléter sans la trahir la conception russe d'une Italie peu conforme à l'idée qu'on s'en fait.

Terre fermée et immense tout à la fois, univers restreint où la raison vacille peu à peu, espace infiniment grand où chacun se retrouvera face à lui-même, en lui-même, l'Italie est une atmosphère empreinte de spiritualité, de recherche de l'absolu, de questionnement existentiel.

C'est quasi religieusement qu'Andrei entreprendra son pèlerinage final, pour rendre hommage à ce fou pour qui la philosophie, sa philosophie, aura toujours été à la source de l'action, celui qui n'a jamais cessé de vivre conformément à ses principes.

Le départ était pourtant prévu, mais la cruelle Italie retient sa proie volontaire. Andrei ne pourra plus désormais se soustraire à la force qui l'envahit et le pousse à s'identifier pleinement à la pensée qu'il ne voulait peut-être que découvrir.

Cette terre étrangère, il la désirait sans le savoir ; et c'est elle, enjôleuse, qui l'aura finalement enveloppé de ses charmes. □

Gloria Kearns

TALEEN HACIKYAN

DES GENS DE NULLE PART

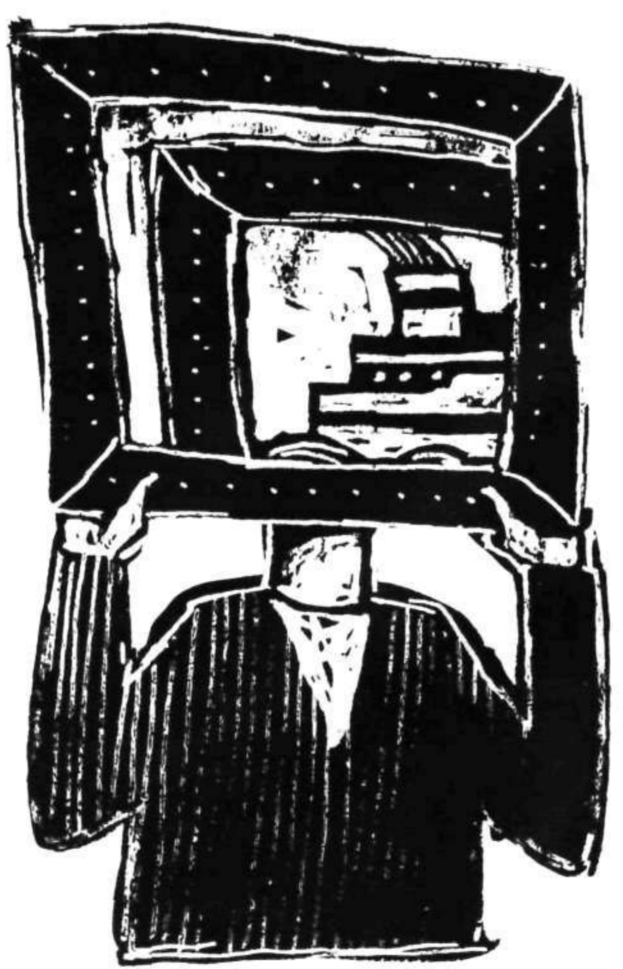
SUR UN OCÉAN SANS NOM

Une plongée dans la mémoire qui révèle par intermittence ces figures brisées de l'immigration où l'autre vient se réfléchir comme dans un miroir.

Mauro Peressini

Elle m'avait dit en souriant : « tu replies les draps à la façon de ma mère ». Et cela plaisait à Lucia, jeune Italienne (de la seule région jamais dominée par des étrangers, disait-elle) arrivée au Québec depuis peu. Aussi, avions-nous entrepris de nommer notre amour dans la langue de Dante : moi, avec cet accent et ces erreurs que commettent les jeunes fils d'immigrants, elle, avec l'accent toscan, précisément. Nous passions également de longues heures, au fil de recettes culinaires, à chercher les goûts et les arômes d'un passé que l'on sentait vivre en nous. Je mettais trop d'ingrédients à trop d'endroits, me disait Lucia, alors qu'elle prétendait purifier ma cuisine des influences nord-américaines. Notre passion retrouvait aussi son territoire originel dans le cinéma : moi, c'était Antonioni que je préférais, par esthétisme et formalisme cinématographique ; elle c'était les Taviani, depuis qu'elle avait vu l'Arno couler près de son village natal dans *La nuit de San Lorenzo*. Je me souviens de l'avoir vue pleurer. Notre amour dura plusieurs mois. Je continuais à replier les draps toujours aussi maternellement, nuit après nuit, mais ce geste ne suffisait plus à séduire Lucia. Avec le temps, chacun de nous avait pu amplement parcourir l'Italie de l'autre et il fallut se rendre à l'évidence : nos territoires n'avaient en commun que le nom. Mon Italie ne possédait pas ces odeurs concrètes de terre humide et séchée par le soleil, ni ces arômes printaniers qu'aimait évoquer Lucia, ni même les paysages qui servent de décors à des villages endormis sous le soleil de midi. On ne traversait pas mon Italie à bord de trains bondés, dans la chaleur étouffante et moite d'une cabine ou d'un couloir, pour rejoindre la côte, l'air salin, la mer. Rien de tout cela n'existait dans mon Italie à moi, et je ne pouvais offrir à Lucia aucun cyprès à l'ombre duquel elle aurait pu reposer sa nostalgie. Un matin, elle m'annonça qu'elle partait pour quelques mois. Je ne lui demandai pas la destination : je savais, tout comme je savais qu'elle ne reviendrait pas. Depuis ce jour, je ne cherchai plus à rencontrer de femmes italiennes. Mais je ne savais non plus me satisfaire d'amours autochtones, d'amours québécoises pour qui des draps repliés au-dessus d'un couvre-lit n'exprimaient rien de merveilleux. Mes amours furent suisses, allemandes, françaises, mais difficilement québécoises. Il me fallait des amours voyageuses, des amours sur pont de navire, fouettées par la tempête ou bercées par la vague, des amours sans horizons et sans territoires...





L'Italie-voyage

Depuis Lucia, j'observe l'Italie à la manière d'un astronome scrutant le ciel, sachant bien que les origines le narguent et qu'au moment où il croit les tenir, elles sont déjà ailleurs, loin devant lui. Depuis Lucia, je ne peux plus entendre parler d'immigration italienne sans ressentir un profond malaise. Je vous en prie, ne me parlez plus du groupe italien, de la communauté ou de l'identité italiennes, j'en ai la nausée. Mais ne vous offusquez pas de ces propos, parlez-moi plutôt du migrant, du seul fait d'émigrer, parlez-moi de voyages. Voilà plusieurs années que je lis et relis la littérature « scientifique » sur l'immigration et l'ethnicité et que je ne peux, à chaque lecture, réprimer un profond ennui. Qu'on ne me dise pas qu'il existe des approches diverses, que des écoles de pensée s'affrontent, que des débats prennent forme : à part de rares exceptions, ce que je lis parle de tout sauf de ce qui m'intéresse. Parlez-moi du migrant, du fait d'émigrer, de voyages. Voilà près d'un siècle que l'Amérique discute, parle, écrit, s'étonne, s'émerveille ou se choque de l'arrivée de milliers d'Italiens et autres immigrants sur ses côtes. Mais qu'elle en parle comme d'un problème ou comme d'une richesse, qu'elle y voit la logique machiavélique d'un système capitaliste ou la fin libératrice des frontières d'un vieux monde, elle n'a cessé de parler d'elle-même et non du migrant, du fait d'émigrer, du voyage.

Elle a parlé d'elle-même comme terre d'accueil et de liberté ou comme exploiteuse de force de travail. Elle a parlé d'elle-même en se regardant dans le miroir des nouveaux venus et de leur vieille histoire. Elle s'est reconnue « moderne » et puis « postmoderne » en parlant, écrivant, discutant au sujet de ces gens venus d'ailleurs. À peine débarqués, voilà qu'elle « renvoyait » ces migrants chez eux en pointant du doigt — de celui du chercheur, du politicien ou du philanthrope — leur langue et leurs dialectes, leur religion et leurs croyances, leurs traditions et leurs valeurs, les rôles sociaux dans lesquels ils se reconnaissent, leurs expériences passées et le monde rural qu'ils avaient abandonné. Tel Narcisse, d'un regard qui ne voulait voir que ce qui la renvoyait à elle-même, d'une oreille qui ne voulait entendre que ce qui la plaçait à l'avant-garde de l'expérience humaine, l'Amérique n'a rien vu, rien entendu. Et qu'on ne me parle pas des innombrables travaux qui ont souligné les transformations des traits socio-culturels traditionnels engendrées par le contact de la société d'origine avec la société d'arrivée. Qu'on ne me propose pas cette quantité d'ouvrages qui ont tenté de décrire, de prédire et, plus récemment, de nier des possibles acculturations, assimilations et intégrations des immigrants dans la société urbano-industrielle.

Cette littérature, si prolifique de ce côté-ci de l'Atlantique, se lit trop souvent comme un misérable traité de chimie sociale. N'a-t-on pas d'ailleurs parlé de « melting pot » ? Comme si les valises des nouveaux venus contenaient des mollécules socio-culturelles qui, au contact de l'air américain, réagiraient pour former un nouveau composé, le tout étant de neutraliser une éventuelle explosion. Mais on a dû sûrement confondre les façons de faire et de dire qui débarquaient des navires avec les saucissons italiens qui certes, et c'est dommage, se desséchaient au cours de ce long voyage. N'essayons pas non plus de quitter la problématique de l'ethnicité pour proposer un discours nord-américain sur l'immigration, car on ne fait que passer alors de la chimie à une physique mécanique simpliste. Dites-moi seulement à quel endroit on a répondu à la question : pourquoi sont-ils partis ? Montrez-moi un seul texte où il fut vraiment question de ce que veut dire « partir ». Le départ de ces gens n'a signifié — pour ces sédentaires de la pensée que nous sommes, nous, intellectuels nord-américains — que l'effet d'une force F qui, appliquée en un point X et dans une direction Y, produit l'émigration pour l'Amérique.

— Pourquoi sont-ils partis ? Quelle question ! Parce qu'ils fuyaient la misère et que l'on vivait mieux ailleurs, voyons.

— La misère dites-vous ? Vivre mieux ? Quelles étranges boîtes noires qui permettent de ne rien expliquer. Comme si une pratique humaine pouvait se réduire à sa manifestation matérielle, n'être qu'une simple exécution d'un ordre extérieur à elle.

Depuis Lucia, j'ai sillonné Montréal avec mon magnétophone, et de famille migrante en famille migrante, de maison-navire en maison-navire, j'ai recueilli des propos et des fragments de vies. Plus j'écoute ces heures d'enregistrement, plus je suis heureux de me perdre dans la jungle de ces pratiques qu'on me raconte, dans leur épaisseur étanche à toute vérité sommaire. Non, ils ne sont pas partis pour fuir la misère ou en raison de différentiels planétaires d'emplois et de salaires. Écoutez-les et vous saurez qu'ils auraient pu ne pas partir et que plusieurs, parents, frères ou soeurs, ou amis, n'ont justement pas émigré. Écoutez-les vous raconter et vous découvrirez une multitude d'espoirs et de projets, d'attentes et d'aspirations, une multitude d'identités qui ont pris un jour le large. Écoutez-les et vous pourrez les imaginer sur un pont de navire, étonnés d'être là, incertains quant à la destination. Vous entendrez des justifications a posteriori et des tentatives pour reprendre désespérément possession de ce qui leur avait échappé alors. Écoutez-les et vous assisterez à la création de tout un monde, d'une identité inédite du seul fait d'une pratique : migrer.

Il est étonnant que nous, intellectuels des sciences sociales, soyons si réticents à reconnaître aux pratiques de ceux que nous observons cet indéterminisme que nous accordons pourtant volontiers à nos propres actes. Nous savons, par exemple, qu'écrire — pour prendre une action qui nous est si chère et si commune — ne se réduit pas aux déterminations structurelles, économiques, politiques ou symboliques, qui nous entourent. Nous concevons que chacun de nos actes retotalise en les dépassant, notre société et son histoire, présentes en nous à travers nos expériences passées. Bref, nous nous accordons bien la capacité de créer. Nous sentons aussi que lorsque nous entreprenons une oeuvre ou même un ouvrage théorique, nous



savons et ne savons pas ce que nous dirons et moins encore ce que nous dirons voudra dire. En bons existentialistes, nous savons qu'au bout de toutes nos rationalités, du reste bien limitées, se trouve un abîme, celui de l'arbitraire, du choix arbitraire entre telle ou telle possibilité, zone obscure où prend place notre liberté. Nous savons que l'être humain est condamné à n'être libre que dans la mesure où il ne sait pas tout à fait ce qu'il fait, et qu'une fois accomplie telle ou telle pratique, il n'est déjà plus exactement le même qu'avant. Nous savons tout cela et pourtant nous nous refusons à reconnaître cet arbitraire créateur dans les gestes de ceux que nous « étudions ».

Nous ne voulons pas voir, dans le choix de s'expatrier de millions d'Italiens depuis plus d'un siècle, autre chose que le résultat d'une Raison de l'Histoire, d'une Logique transcendante contenue dans les lois d'un système anonyme et planétaire. Nous nous interdisons la possibilité de voir que ces millions d'embarquements à Gênes ou à Naples ont créé des individus nouveaux, une nouvelle expérience, une expérience migratoire inédite, un nouveau monde sans territoire. Une nouvelle façon de penser et de faire, une nouvelle éthique, une nouvelle subjectivation sont apparues. Il ne sert à rien de vouloir réduire ce monde et cette expérience aux réalités territoriales qui sont l'Italie et l'Amérique, ni même d'essayer d'en rendre compte uniquement par le choc ou le mélange de ces deux entités économiques, politiques et symboliques. Lorsque ces migrants partirent, ce ne fut pas pour transporter ce genre de bagages. Ils partirent, un point c'est tout. Et pour qui veut bien cesser de détacher la pratique humaine des significations qu'elle crée en s'actualisant, cela veut dire que



déjà, sur le pont du navire et peut-être même bien avant, ces gens avaient cessé d'être des Italiens. Leur pratique en savait plus long qu'eux et les avait transformés en sujets migrants, irrémédiablement. Ils sont partis de Gênes ou de Naples ou de quelqu'autre port, mais ils ne savent plus tout à fait d'où ils viennent. L'Italie qu'ils revoient à l'occasion d'un voyage, aujourd'hui, est un pays inconnu. Ils vous le diront tous : y retourner signifierait émigrer de nouveau. Quant à l'Italie de leurs souvenirs, elle n'existe plus et n'a peut-être jamais existé tant elle s'est mythifiée au fil des ans et des distances. En partant, ce n'est pas l'Italie qu'ils ont amenée avec eux, mais bien l'Italie migrante, l'Italie-voyage, l'Italie nomade, ce monde que tous les discours ont laissé pour compte tout en croyant en parler, cet univers inédit peuplé de gens de nulle part, de marins sans navires sur un océan sans nom.

Depuis Lucia, j'essaie d'imaginer une scène : je vois mon père et ma mère sortir tous deux d'une maison aux murs blancs peints à la chaux. Ils se tiennent dans une cour formée par d'autres maisons et une étable. Il y a là, près d'eux, des valises et un gros bahut métallique. Des parents sont là aussi qui pleurent. Ils s'achemineront tous, dans un instant, vers la place du village face à l'église. C'est là qu'ils prendront le « pullman », l'autobus qui les descendra à Udine où passera le train pour Gênes. Maintenant, je les vois sur cette petite place, et le bruit d'un vieux moteur qui va croissant annonce l'arrivée imminente du car. Les salutations se font plus rapides et les pleurs plus manifestes. Le vieil autobus s'arrête avec les lentes hésitations d'un pachyderme. Les valises et le bahut sont engloutis par le monstre. Mon père monte et s'arrête dans le cadre de la porte du véhicule pour regarder derrière lui. Aura-t-il passé en revue une dernière fois tout ce qu'il aurait pu faire d'autre : poursuivre son travail saisonnier en Suisse ; accepter le poste de gardien qu'on lui offrait à l'hôpital de Maiano ; ou bien exercer son métier de menuisier dans son village ? Ou se sera-t-il plutôt rappelé le retour de ce vieil oncle parti un jour pour l'Amérique et réapparu, un beau matin d'entre les deux guerres, au volant d'une grosse voiture, vêtu en citadin et payant le cognac à qui en voulait ? Ma mère aura-t-elle pensé aux photos qu'elle tenait sur son coeur, images que lui avait envoyées sa soeur du Canada, images d'un logement, d'un chez-soi avec mobilier moderne, chauffage central, télévision ? Aura-t-elle voulu les regarder une dernière fois avant que ne démarre le pullman ? Ou bien auront-ils compris, tels les hommes sans qualités de Musil, que déjà aucun attribut, aucun caractère particulier, aucun destin, aucune vérité ne pouvaient leur tracer la voie parmi les innombrables « possibles » de leur existence ? Auront-ils compris que leur petit monde coincé entre mer et montagnes avait déjà été pris dans la tourmente d'une planète qui ne savait que tourner sur elle-même aux rythmes des hymnes au progrès ?

Auront-ils compris que dans ce contexte, partir ou rester revenait au même en quelque sorte, qu'il s'agissait toujours de faux mouvements, de faux déracinements, de dilutions progressives de toutes qualités ? Peu importe en fait leur degré de conscience et ce qu'ils auront pensé alors qu'ils roulaient en direction de la ville : ils partaient et leur départ en savait plus long qu'eux. Il savait, par exemple, que le navire qu'ils allaient prendre le lendemain n'en finirait jamais de traverser l'Atlantique. Le navire de mes parents n'atteignit jamais Halifax, ce fut un mirage, un autre mirage américain. Aujourd'hui encore, à l'ère des vols aériens et des voyages dans l'espace, moi, je prends chaque jour le

navire de mes parents. Je monte sur le pont et regarde la mer impassible qui me refuse toujours un horizon prometteur d'escales. Depuis Lucia, j'imagine que je suis né dans une cabine de bateau. Nous sommes nombreux, du reste, à être partis de différents ports, sur des navires de différentes factures.

L'Italie-différence

L'ennui, c'est que depuis Lucia, ce port de partance que je croyais bien ancré au coeur de la Méditerranée, s'est effacé derrière les brumes, s'est perdu dans le recul incessant de l'origine. J'eus beau, enfant, adolescent et puis adulte, revendiquer désespérément une sédentarité salvatrice, nier mon appartenance à une tribu nomade peu prisée à la bourse des société, les « autres », ces autres si spécifiques que sont les Québécois, ces autres si épris d'enracinement, m'ont fait constamment comprendre l'inutilité *de mes efforts : j'avais été, j'étais et je serais toujours déjà*



sur mon navire. Je les revois encore, sur les quais des ports que mon embarcation frôle sans jamais y accoster. Ils tiennent tous à bout de bras de grands miroirs dans lesquels je me vois encore et encore : un jeune homme sur un pont de navire s'approche, glisse lentement pour ensuite s'éloigner de nouveau, résigné aux distances, et disparaître tout petit à l'horizon.

« Tu parles comme un Français », m'avait dit Alain. J'avais cinq ans à cette époque et j'étais nouvellement arrivé sur la rue De La Roche avec mes parents. Et lui, qui n'était pourtant pas plus âgé que moi, tenait cet immense miroir à bout de bras, sans effort apparent : « Tu parles comme un Français ». Certes, il y avait quelque chose de paradoxal, pour un fils d'immigrants italiens, de se faire traiter de Français. Mais la sagesse de mes cinq ans m'avait fait saisir spontanément la signification de ce quiproquo. Peu importait que mes parents soient partis d'Italie et que le hasard eût fait en sorte que ma mère me transmit une « langue française » apprise en Suisse dans sa jeunesse. L'Italie qui s'exprimait dans ce « français à la française » se foutait pas mal de géographie : c'était plus simplement l'Italie de la différence qui parlait ainsi, s'amusant à mêler les territoires. Je regardai le miroir qu'Alain tenait toujours à bout de bras et y vit passer un navire. Sur le pont, tel un présage des années à venir, se tenait un enfant penché au-dessus de la balustrade, regardant tristement son ballon passé par-dessus bord et flottant sur une mer indifférente.

Mon existence fut peuplée de ces autres et de leurs miroirs. S'il me fut facile de jeter à la mer mon français maternel et d'y substituer un québécois populaire correct, il me coûtait en revanche de me défaire de certains autres bagages plus essentiels. Tel fut le cas de mon nom.

— Mauro. Oui, oui, c'est bien mon prénom et non pas mon nom de famille qui lui est : Peressini. Mauro : m-a-u-r-o. Mauro, vous savez le prononcer ? Attendez que je vous montre. Tout d'abord, le « u » doit être prononcé comme un « ou » et le « o », à la fin, ne doit pas être dit de façon fermée comme dans « auto », mais plutôt de manière ouverte comme dans... disons « obscène ». C'est un « o » qui se situe entre le « o » et le « a ». Vous saisissez ? Ah oui, j'oubliais : l'accent se porte sur le « a » : Màuro. Voilà, essayez maintenant... c'est presque ça.

Voilà presque trente ans qu'il me faut ainsi expliquer mon nom à chaque nouvelle rencontre et voilà pratiquement trente ans qu'on me répond avec ces miroirs à bout de bras : Mario, Marlo, Moro, etc. Il n'y a que dans un paysage sans repères, comme en offre la mer, qu'un mot peut avoir tant de difficultés à désigner une chose.

Souvenez-vous des classes d'école de votre enfance. Imaginez que vous êtes en deuxième ou en troisième année élémentaire. C'est la première journée, la rentrée scolaire, vous êtes au milieu de trente enfants de votre âge que vous ne connaissez pas et vous vous appelez : Mauro. Voilà que le professeur, comme à chaque début d'année, demande aux élèves de se présenter un par un afin de faire connaissance. Plus votre tour approche, plus votre coeur bat vite et fort. Vous prenez de longues respirations car vous rougissez ; vous le sentez bien à la chaleur de vos oreilles et à la sueur qui coule de votre front. Arrive votre tour. Vous savez ce qui se produira mais vous espérez un cataclysme. Vous dites enfin : « Mauro ». Et voilà que vos trente camarades se tournent vers vous tenant à bout de bras leurs maudits miroirs sur lesquels passent trente navires identiques balottés par une seule et même tempête.

Pour qui n'a jamais vécu un certain temps sur un bateau, dans le Québec des années 60 et 70, il est difficile de comprendre ce que cela peut signifier. Il y a une foule d'expériences qui vous semblent inaccessibles : les ports et la terre ferme, bien sûr, mais avec eux, d'innombrables projets, ambitions, gestes quotidiens propres aux terrestres. Leur monde, lourd, terrien, rural, dont ils se plaisent à prolonger les racines à travers les générations jusqu'à des ancêtres si mythiques qu'ils en sont beaux, ce monde n'est pas transposable sur votre navire. Même des activités qui pourraient tout aussi bien se faire chez vous, et peut-être même mieux qu'ailleurs, vous paraissent superficielles, légères, contingentes, lorsque vous les pratiquez vous-même. Vos actes vous semblent n'être que la copie, que la mince membrane phénoménologique de leurs gestes à eux, lourds d'un passé et d'une signification qui traverse l'Histoire. Vous vous résignez ainsi à l'inaccessibilité de la profondeur et du poids de la vie. Vous piquez mais vous ne plantez rien.

Adolescent, vous êtes convaincu, par exemple, que *l'amour — cette expérience qu'on dit par excellence lourde* de significations — vous est inaccessible. Vous êtes convaincu, en fait, qu'aucune femme n'acceptera de monter à bord de votre embarcation. Toutes les raisons sont bonnes : la cabine est trop exiguë, l'équipage est rustre et puis, elle aura sans doute le mal de mer ; il vous faudra vous en occuper. Non, c'est impossible. Et vous vous résignez à observer avec vos jumelles les amours terrestres de vos amis. Le temps passe jusqu'au jour où apparaît dans la lunette une jeune fille qui regarde en votre direction, jour après jour. Elle vous fait des signes de l'embarcadère, il n'y a pas de doute, comme pour vous inviter à la prendre à bord. Vous vous énervez et vous vous dites que ça ne se peut pas, qu'elle ne sait certainement pas ce que c'est que la vie à bord, qu'elle sera déçue... Vous feignez de ne rien voir, comme si vous regardiez ailleurs. Cela dure un temps puis, un beau matin, fatiguée, elle entreprend de lever les bras au ciel. Vous lui criez d'arrêter son geste, mais il est trop tard : la voilà, elle aussi, qui tient, avec un sourire ironique, son miroir à bout de bras. Un bateau y passe, un vieux rafiot rouillé qui ne tiendra pas la mer bien longtemps.

Je pourrais m'attarder longuement à décrire en détail les conséquences d'une vie de marin dans le Québec de la révolution tranquille. Cet état particulier, cette absence de profondeur, de lourdeur grave, de poussière terreuse dans mes gestes, mes projets, mes désirs, prenait les habits d'une faute à expier en ces temps où la valeur suprême était d'appartenir à un territoire. Je convoitais le monde des



autres, cet espace à conquérir. D'où la certitude que tout projet, toute ambition me coûterait un effort plus grand, à moi, qu'aux autres. Je me devais d'être parfait et je me mis à polir l'image que me renvoyaient les miroirs des quais. Comme tout voyageur, comme tout migrant, je n'avais pas le temps. Je refaisais en raccourci ce que d'autres avaient fait sur plusieurs générations. L'immigrant naît pour une deuxième fois, mais déjà adulte, d'un coup. Et il est habité par une lourde tâche, une tâche qui occupera toute sa vie : démontrer que son choix d'émigrer a été le bon. Tout un monde d'espoirs et d'efforts se construit autour de cette terrible exigence. L'immigrant n'a pas le temps d'imaginer d'autres mondes, d'autres cieux ; il n'a que celui des autres à conquérir et sa vie sera unidimensionnelle, toute absorbée par ce projet unique et despotique.

Aucune dispersion n'est permise. Regardez un immigrant : on dirait qu'il a toujours derrière lui quelque individu invisible qui le pousse dans le dos. Je me souviens jeune, d'avoir vu rire des enfants à la vue d'immigrants qui couraient pour attraper l'autobus. C'est vrai que l'immigrant court souvent. Il court après l'autobus et après sa maison ; il court au travail et se dépêche à faire le jardin au printemps ; il court acheter le raisin en automne après s'être pressé, parfois, en vacances. Il court et doit être efficace dans un monde qui n'est pas le sien. Regardez les jeunes, les fils et filles d'immigrants : ils n'ont pas le temps. On va à l'université ou bien au travail et, pour les filles, on se marie le plus souvent. On choisit vite et puis, on entreprend l'autre course : celle du diplôme dans des domaines qui ne vous feront pas perdre de temps, des domaines exacts : ingénieur, informaticien, avocat ; ou bien c'est la course au travail, la course au salaire et à la consommation. Dans les deux cas, on doit rattraper le temps, le temps perdu en mer. La vie d'un immigrant est étroite comme un couloir de navire. En cela, il est à l'avant-garde de l'expérience postmoderne. Le paradoxe du migrant, c'est de croire qu'il



est en retard alors qu'il est en avance. L'Occident découvre aujourd'hui avec stupeur qu'il est en fait une civilisation nomade. Voilà plus de cent ans que l'immigrant le sait et j'en vois un qui rirait bien en écoutant certains discours sur la post-modernité, comme je le vois rire au fond d'un amphithéâtre où l'on proclame qu'aujourd'hui, on ne fait plus une vie d'une seule carrière. Je le vois rire, lui qui a tout recommencé jusqu'à sa naissance.

En ces temps où l'on plantait des drapeaux bleus et blancs en tout coin de terre, de maisons et de rues, moi, je décorais donc mon navire des plus belles bannières fleur-de-lysées. Je chantai les chants que les rivages m'envoyaient en sourdine. Je protestai pour des causes qui ne concernaient pas mon voyage, mais qui me donnaient l'illusion de participer à leur fête. Bref, je fus plus nationaliste que les nationalistes malgré l'infracassable certitude qu'on ne fait pas de nation avec un navire ni même avec un grand nombre de marins. Je m'efforçais ainsi, par mimétisme, de rendre moins insoutenable la « légèreté d'être » qu'on me reprochait, mon manque d'origines, ma faute originelle.

L'Italie imaginaire

Puis, il y eut Lucia, des draps bleus repliés sur un couvre-lit et, un beau jour de novembre 1980 : le Déluge. On le sentait venir bien que personne n'y crut guère. Certains textes « saints » en parlaient, mais on se refusait à les lire. Il survint donc, ce raz-de-marée, qui prit tout le monde par surprise. Sur la terre ferme, on prit conscience brusquement de la méprise : cette nation dont on avait cru révéler l'existence souterraine, qu'on avait cru libérer des frontières que d'autres, plus sédentaires encore, lui avaient imposées, cette nation qu'on avait cru si lourde de promesses, si profonde de richesses, on la retrouvait maintenant, légère, fragile, faible, construite toute en surface, sur pilotis, comme une Venise sans empire. Aussi, plusieurs ports au large desquels je jetais l'ancre autrefois furent emportés. Sous la violence des vents et des eaux, les miroirs se fracassèrent où passèrent par le fond. Et je vis apparaître çà et là, sur cette mer qui avait été si longtemps le royaume de ma solitude et de ma honte, des embarcations jamais vues : une, deux, trois, cinquante, mille nouveaux marins qui s'ignoraient. Leurs gestes et leurs manoeuvres étaient malhabiles, imprécises. Ils avaient tout à apprendre de la navigation. Plusieurs, aujourd'hui encore, risquent de faire naufrage et je sais qu'ils viendraient nombreux me demander conseil si ce n'était de leur orgueil, de l'orgueil de ceux qui autrefois détenaient la vérité des sédentaires. Mieux : je comprends que leur sédentatiré pluricentenaire se nourrissait de mon nomadisme ; je sais qu'en dessinant la figure du voyageur, du nomade, du migrant ou de l'ethnique, leurs miroirs ne faisaient que dessiner en creux leur propre figure, celle du citoyen, du citoyen national. Les passages de mon navire, au large de leurs côtes, réaffirmaient chaque fois leur immobilisme, garantissaient le caractère inébranlable de leur certitude de nationaux. Aujourd'hui, alors que les miroirs sont brisés et que nous sommes tous sur un même océan, je pourrais leur apprendre à naviguer, leur apprendre comment on s'imagine des repères là où il n'y en a pas ; comment on peut en créer de nouveaux à l'infini et les substituer les uns aux autres indéfiniment. Je pourrais leur montrer comment il n'est pas nécessaire de faire le point, mais que de ce point, plutôt, on peut tracer une ligne, puis deux, trois et ainsi de suite jusqu'à posséder pour soi, autant qu'on en veut, des Italies imaginaires. □

A poet in a moving landscape

An interview with Pasquale Verdicchio

Dino Minni

Pasquale Verdicchio, born in Naples, Italy, on March 4, 1954, came to Canada as a teenager. He has studied at the Universities of Victoria, Alberta, and UCLA. His work, including poetry, translations, and photography, has appeared in journals and reviews in Canada, the U.S., Italy, and Holland. He has published *Moving Landscape* – poetry – (Montreal: Guernica editions, 1985), *The Poetry of Antonio Porta* – translations, with Paul Vangelisti – (San Francisco: Red Hill Press, 1985). He is currently Editor-in-Chief for *Carte Italiane: a Journal of Italian Studies* (UCLA Dept. of Italian), and an Editor-at-large for *The Raddle Moon Review*, Victoria.

Dino Minni: You lived on Vancouver Island for some years and felt isolated there. Was the isolation geographical or cultural?

Pasquale Verdicchio: Maybe a little bit of both. The geographical isolation I liked. I enjoy islands, probably only because of the water that surrounds them. And Victoria, if one can avoid its sometimes Disneylandish facade, is beautiful. I like almost any place if I can leave it behind for a while every now and then. Culturally, Victoria is probably no different than Vancouver except that it's smaller. It tries very hard, and there are communities of writers and visual artists there that produce quite good work. Unfortunately some of them never leave the island — I don't mean physically — and get bogged down ... doing copies of copies of copies. Then there was the "West Coast Renaissance" that was announced in the *Malahat Review* a few years back. I don't think that ever went anywhere. A Renaissance needs more than incestuous metaphors. Like any other definition that comes before any real movement is at hand, the "West Coast Renaissance" failed in that it tried to build on a few writers and spawned little new material. There was no philosophy behind that "movement", and I am convinced that in order to produce a lasting literature one has to build upon some sort of philosophy. A Renaissance should give new material the possibility to develop, not proliferate copies of old material. I also believe that "West Coast" is too wide a term: Vancouver writing differs from Victoria writing, and so on up and down the coast. Maybe the "West Coast Renaissance" was trying to identify itself in too small a number of artists.

V.V.: You've travelled. Has this expanded your literary horizons? Has travelling made you more cosmopolitan in outlook?

P.V.: I don't know if it has made my outlook more cosmopolitan. I think either you start out with that sort of outlook or you don't. As far as expanding my literary horizons, that is again an instinctual thing, to read other literatures or not, it's something that develop from need and curiosity. Travelling may help in recreating a certain environment that is missed due to our ignorance of other cultures: reading *Zorba the Greek* or *The Odyssey* in Greece, or Garcia Lorca in Spain, or Cesare Pavese in Italy. But, again, travelling is not necessary to bring one to foreign literatures or to find an affinity to other writings. What travel does for me is fill another need, one very closely related to the need that writing attempts to fill: to find yourself somewhere, on a beach, on a hill, on a street, or a page, and feel somehow relaxed, removed and belonging. Travel has also given me the chance to meet writers from other countries, something that can only help in increasing political, sociological and cultural awareness.

V.V.: At the Rome conference in May, 1984, you came in contact with many other writers of Italian-Canadian background. Was this an important happening for you? In what way?

P.V.: Yes, it was extremely important for me, and, I believe, for everyone else there. It was the first time that so many of us had been together in one place. It worked in giving a sense of community, especially since it was in a land that marks some sort of a beginning for us. It also put clearly on display our differences, our philosophies, our politics. I felt a great attraction to the Quebecois people. Their intellectual background is closer to mine, probably because of the cultural connections between Quebec and Europe. I think, though, that we failed to come to grips with one thing, and that is our place in the overall scene of Canadian writing. Joe Pivato did say something to the effect that we were in a transition state between immigrant writing and something else, and Amprimoz expressed his belief that some non Italian-Canadians had been influenced by Di Cicco's work. But these are things that are yet to be studied. We need to reassess our writing. Do we want to keep writing about immigration? The recent anthology *Italian Canadian Voices* (Mosaic Press: 1984) seems to answer such a question in the affirmative. There is very little in it to convince an outside observer that we, who write with "Italo-Canadian" over our heads, are able to approach any other subject. The section entitled "Presence: Poetry 1979-1983" re-presents the writers of Chapter II of the same book (which is a republication of sections from *Roman Candles* (Hunslow Press: 1978)). What has happened in the six years between *Roman Candles* and *Italian Canadian Voices*? Apparently, nothing. Where is the transition? To what? Where is the new poetry? There is a new poetry out there, written by Canadian writers of Italian background, but part of the disregard toward it is due to the fact that it does not serve the purposes of multiculturalism. Another area in which we suffer is criticism. Paraphrase is not criticism and it does not fulfill criticism's aims: to act as a catalyst and stimulus for change and evolution. We are in need of critical thinkers all across the board in Canada.

V.V.: At this conference you showed your dislike for the label "Italo-Canadian writing". Explain.

P.V.: As with the label West Coast Renaissance, this label that has been attached to our writing does us a great disservice. It does nothing but restrict our writing. To be a "real" West Coast writer it seems that one has to restrict one's self to the West Coast canon, the accepted series of metaphors: bones, feathers, stones, algae, etc. Similarly, an Italo-Canadian writer has to follow that particular canon: write about your mother in her mourning clothes, your



father laying bricks, your first trip back to Italy. No! That only works for some. We did not all have the same experiences, therefore it cannot be a "stage" applicable to all those who write and happen to be of Italian background. The problem is that if one does not ascribe to the canon he is disregard by both the "official" and "minority" literatures. That writing will get you in the Italo-Canadian anthologies, but it may keep you there. It's a trap from which few can escape. Once I asked Di Cicco in an interview if he felt himself to be a spokesman for the Italian community, what he thought of his being labelled an Italo-Canadian writer. My answer is the same as his: "My only allegiance is to language". You see, a label like Italo-Canadian presupposes a position, it hands you a neat little package

of poetics and does not allow room for a personal one. It is nothing more than something that has been given us from the outside, not of our own choice. Pasolini talks of this type of thing in terms of an "intellectual ghetto". Yes, we are allowed to write in our own predetermined way, our own little Italo-Canadian material, but don't step out too far. It's a way of keeping people at bay, such writing betrays a "tolerant" attitude on "their" part, but not one that will go any further, into full acceptance. Any writing carrying a label like Italo-Canadian is doomed to remain entrenched in that label. A writing without predescribed limits is one that will flourish, anything else is doomed.

V.V.: The last time we talked you mentioned that you have deliberately avoided the theme of immigration in your poetry. At the same time you confided to have shared the same feelings of duality and ambivalence as the rest of us. Would you elaborate?

P.V.: I don't think I deliberately avoid the theme of immigration. I've never really felt an immigrant. I've felt alienated, and yes, a feeling of duality, or multiplicity. But such feelings are a natural result of being in some way different from others; one does not have to be an immigrant to feel like that. There is a state of mind that could be labelled "immigrant" even if one has never emigrated. Even though I don't talk directly about immigration, I am sure that it comes through in my work. I don't think it can be helped. It's not unlike any other writer who moves through language. To write is to migrate, to be in constant movement. Language is not a sure bet in one's search for identity. Language is an attempt on the part of man to control what is around him, and as such is a reflection of his paranoid and schizophrenic character. Every person who picks up a pen leaves himself open to ambiguity.

V.V.: The central question in Italian-Canadian writing is: Who am I? —which mimics one of the three questions of all Literature (with a capital "l"): Where did we come from? Who are we? Where are we going? In *Moving Landscape* there is no identity crisis, no search for roots?

P.V.: Oh, certainly! Both are present. But, as you stated in your question, these are basic problems faced by any writer. I don't see them as posing different problems for ethnic writers; such writers are working out the same problems as anyone else. There are two options here: 1) you give the ethnic writer extra credit and value his writing more because he is doubly perplexed and better illustrates a writer's plight or 2) you value the ethnic writer less because he is stuck in a mode not of his own choice in which he is unable to express himself fully, and which acts only as a prison. I don't agree with either one of these proposals. What I find particularly disturbing is the conclusion to a paper that I recently read, which stated that Italian-Canadian writers would not be writers if they did not have their immigrant experience to write about. I'm afraid that anthologies and writing tailored to suit a particular ethnic image proliferate this type of conclusion, and are dangerous in that they constitute auto-limitations. My identity crisis, my search for roots takes place in language. I don't write to find out if I am really Italian or Canadian, or to express my anguish at having had to leave my native land. I write to question.

V.V.: There is however a search in a different sense. In fact, *Quill and Quire* in "New and Forthcoming Books" describes your collection "as the world seen through the eyes of an explorer". Travel and discovery are recurrent themes. In this sense, you are an immigrant?

P.V.: Yes, as all writers are migratory. We set out on a voyage across the page, across language not knowing what we'll find, or if there will be a return. And if there is a return, what do we return to? Language. So we're lost in a labyrinth, and the fun is in trying all the paths and forks in the road.

V.V.: Or am I on the wrong track? For all poetry is discovery —that is, seeing the ordinary with a fresh eye.

P.V.: No. You're on the right track about all poetry being discovery, but more than a fresh eye, it's the want and the need to look beyond the surface of things, through the folds of reality: a willingness to leave port without a map and travel by the stars.

V.V.: Reality and illusion are also explored in your poetry. I'm thinking of such poems as "Ancestors", "Woman at the Well", and "Moving Landscape". Would you comment?

P.V.: The problem is in knowing where one leaves and the other picks up, and I am not aware of any particular signs that may aid us in reaching a conclusion in that regard. So, I'm convinced that our job is not to interpret reality, but to mis-interpret it. To interpret is too definite,



too sure of itself. Every poem is an attempt, a potential interpretation, but most likely a mis-interpretation. The reality of Italian-Canadian writing is one of the things we should be reassessing. As I said before: I write to question; question the "real" and "reality" that is assigned to us. I don't want to be told that my reality is an "immigrant experience." Who has created this reality for us? Why? And how can anyone be so sure of what it is to be an Italian-Canadian writer? The woman in the well poem does not care as to which is the reality. She accepts the well as one reality; whether real or not it does not matter. Who is to say what is illusion and what is reality? We live a reality that for our ancestors was an illusion. What happens when we say we have become disillusioned with reality? See, there's language with its tricks. Illusion is not reality, but what is disillusionment with reality? Language, that's what we have. And what we write on a piece of paper is ...? Well, I believe that that's where we should remove ourselves from our assigned reality and see our "function as an absence". We are removed from it and we are part of it, but I'd hate to name it one way or the other.

V.V.: The word "dream" is a favorite.

P.V.: Are dreams illusions? I have always been fascinated by the thought that dreams could be our reality. I dream of realities. Therefore I dream illusions because dreams can't be realities. Or is it the other way around? What I am getting at is the total lack of certainty, the ambiguity in which we live and constantly deny.

V.V.: Other words are "moon", "fish", "water", "wind", and "fossil". Can we detect a "West Coast" influence in the use of these words?

P.V.: All natural elements. All connected. The moon affects the movement of tide waters; the movement of body fluids. Wind is in the interspace between the earth and moon. And fossils are the ancestral animals and plants. They are symbols that contain signs. They represent themselves and other systems of signification that I can only attempt to understand by juxtaposing them. A fossil is a message. The wind carries messages. The moon has messages in the form of craters and canals on it. Water carries sound faster than air. Fish move their lips in a seemingly silent language. As to the possible "West Coast" influence that these words may betray, yes, why not? I could also answer: Which West Coast? Naples is on the west coast of Italy, and the sea, fish, etc. have always played a part in the formation of my intellectual touchstones. In such correspondences may lie the secret for us, and that is where we should try to work. The editors of *Canadian Literature*, for their special issue "Italian-Canadian Connections" (no. 106), chose two of my poems that clearly display this link. Both include the word "cactus": one on the island of Formentera, the other in the interior of B.C. We exist in the interspace of these distant foci.

V.V.: You're bilingual. How does this influence your poetry?

P.V.: I'm convinced that it is possible to write Italian poetry in English and English poetry in Italian. Mix up the syntax, overlap meanings, and other such things. Having more than one language to work from increases one's possibilities. I write in both languages, they can work with each other or separately. I'd like even more languages. Of course one influence would be found in the reading of poetry from both languages. Again, it opens up new doors. It's different from reading things in translation. Often translation cannot convey nuances. I am not against translation — as I have already said, it makes up an important part of my work — but if one can read something in its original language, so much the better. □

Videofuturismi

Suite de la page 7

coni (versione TV dell'*Orlando*) di Carlo Quartucci (*La montagna gialla*), fecondato dell'esperienza del teatro d'immagine, il videoteatro è approdato, negli anni '80, a risultati autonomi che hanno imposto una nuova convenzione di teatro artificiale. Il mezzo video è stato utilizzato dai videoteatranti in due direzioni, secondo logiche opponibili ma, in fondo contigue. La prima si avvale della installazione video per complicare ed esplicare la resa scenica della *performance*, richiamando in scena il mezzo, attivizzando il suo ruolo: esemplare, in quest'ambito, il *Prologo al diario segreto contraffatto* di Giorgio Barberio Corsetti prodotto nel 1985 con la collaborazione di *Studio Azzurro*: una *pièce* agita sotto l'occhio di 12 videocamere e ritrasmessa su un sipario di 15 monitor, poi scomposti e inseriti nella scena a interagire con essa, in muto dialogo di rimando con i volti, i corpi, i gesti: simultaneità di azione tra attori in carne ed ossa e interpreti al silicio.

L'altra linea di sperimentazione videoteatrale, la più frequentata (ricordiamo *Genet a Tangeri* dei Magazzini, *Ritratto dell'attore da giovane* di Tiezzi-Lombardi, *Ginger Ale* di Figurelli e Vanzi, *Il cavaliere azzurro* di Masetti - Solari -Vanzi) è volta, spiega Palladini "a trasbordare e proseguire la ricerca di scrittura scenica nelle condizioni del linguaggio video", "imperniato su un rapporto di montaggio veloce e non consequenziale delle immagini, su una brillante alchimia di ritmi e segmenti spettacolari che combinano la sensibilità della scena postmoderna con le metamorfiche estetiche dei clip musicali"; il tutto immerso e come circonfuso dalle caleidoscopiche scenografie artificiali create con l'ausilio del *croma-key*. E' una sorta di sincronicità totale, aggiungiamo noi, che coniuga e interseca musica e danza, teatro e immaginex, dimensioni e colori e che, in più brevi spazi cronologici, entro una fitta rete di analogie, stringe un complesso discorso drammaturgico. Per lo stile sintetico, per i percorsi analogici, per l'alterazione delle coordinate spazio-temporali, per gli effetti sinestetici, per il sincretismo totale delle techiche, il videoteatro, nelle migliori opere, ci fa pensare alla realizzazione di un sogno: quello futurista del "teatro totale". Certo: l'impercettibile freddezza razionale che emana da queste *pièces* esprime tutta la distanza dai farraginosi tentativi "a caldo" degli avanguardisti di allora; tuttavia, le impeccabili soluzioni formali offerte dalla simultaneità tecnotronica basterebbero oggi a suscitare l'estasi di Marinetti e dar le ali ai suoi più arditi progetti. □

Militanza senza appartenenza

Suite de la page 9

ciativo italiano (l'ARCI e l'UDI, ad esempio); la maggior parte invece sembrano avere avuto la loro genesi nel clima di crisi politica degli anni 70, e quindi esprimono in un modo più o meno chiaro dei processi di ricomposizione di identità che appunto quella crisi avrebbe messo in moto. Sia per le tradizioni ideologico-culturali assai diverse che questi raggruppamenti esprimono (cattolica; comunista; laica; femminista), sia per la divesrità dei terreni sociopolitici e delle "issues" su cui essi intervengono (ambiente; antinucleare; psichiatria; ricreazione-cultura, etc), queste esperienze forniscono nel loro insieme un quadro assai significativo delle forme di militanza non-partitica che si stanno sviluppando in Italia. Si nota infatti una chiara distanza — temporale e comportamentale — nei confronti di quei modelli di militanza che avevano caratterizzato l'area extraparlamentare dal 67 fino alla metà degli anni 70, sempre legati, anche se in modo ambiguo e contraddittorio, alla forma partito, e che si nutrivano di una cultura politica incline ad una visione troppo (e a volte tragicamente) ingenua del potere.

Uno degli scopi principali di questa indagine é infatti quello di cogliere gli elementi di novità contenuti in queste forme di militanza, con un'attenzione particolare alle norme e regole che reggono la vita interna di queste associazioni. Importante è anche l'accento che l'indagine mette sull'atteggiamento di queste associazioni o movimenti nei confronti della struttura partitica e dell'apparato istituzionale. Anche se non mancano casi individuali di "doppia militanza" (cioé militanza in uno dei partiti ufficiali e in una di queste associazioni), queste esperienze sembrano esprimere una chiara volontà di azione collettiva autonoma, volta non tanto ad intervenire nei giochi del potere, ma piuttosto a creare delle basi di potere sociale che in un modo o nell'altro dovrebbe incidere sull'assetto politico del paese. I redattori del volume usano infatti il termine "politica diffusa" per sottolineare il carattere informale, a volte spontaneo, di questi comportamenti collettivi, ma che allo stesso tempo producе organizzazione e impegno individuale.

E' possibile individuare in questo panorama associativo e movimentistico dei nuovi soggetti sociali nel senso indicato sopra? Questa indagine non fornisce gli elementi sufficienti per rispondere alla domanda, forse perché l'accento sugli aspetti tipologici di questo fenomeno associativo ha necessariamente ristretto il campo di osservazione. Ciò che invece emerge chiaramente, ed é messo ben in rilievo da Giuseppe Cotturri nel suo saggio introduttivo, é l'effetto che queste esperienze sembrano avere nel produrre nuova socialità e nuova cultura politica. "Una ricerca condotta su forme di 'militanza senza appartenenza' (e cioé, su forme di impegno politico-culturale che trascendono i partiti) dà base a una ipotesi che ci pare molto suggestiva. Si tratta dell'idea, o forse ancora soltanto dell'immagine, di un più vasto soggetto politico-culturale, che si va definendo in un processo complesso e non indolore, la cui identità é riconoscibile al di là dei limiti di organizzazione proposti nelle forme storiche del movimento operaio. La fase — ed é questo che ci preme — é quella della formazione di esperienza, di produzione di una cultura 'altra'" (pp. 18/19).

Senz'altro é prematuro ipotizzare un'altra Italia in gestazione, ma é chiaro che é verso questi fenomeni socioculturali che il pensiero critico deve volgersi oggi con urgenza. La possibilità di dar vita in Italia non ad uno ma a tanti "laboratori politici" sembrano enormi.

Sweethearts, the script has changed...
And with it the stage directions which advise
Lowered voices, genteel asides,
And the white hand slowly turning the dark page.
Kay Boyle. □

NORMAND COUSINEAU

A survey on Italo-Canadian Literature

A paradoxical panorama unresolved

William Anselmi

Initial premise: Canada is a multiethnic society, that is to say that the confederation of "Canadian" provinces and territories has given itself the status of a multilingual nation. This divergence from an unspoken norm—one country one language—is, since Canada has two official languages, a source of practical and theoretical problems. If, on the day-to-day basis, this aspect surfaces with a monolingual consumer's irritation for products that carry the diction of its contents in French and English (we are what we eat—an assuring proposition but one which can appear to be ominous once the initial step towards a comparison is taken), the conflict, on the more esoteric level, is a startling one. Let us stick to the aforesaid example "we are what we eat". In this case, the moment the member of one of the two official cultures, represented by the "list of contents", embarks upon his/her comparative journey at least two reactions can be expected: a) thank you Lord for having made me English or French (the situation being reversible) and b) an identity crisis. The former reaction is dealt with at "home" in the safe and close surroundings of one's *propriety*; the latter might strike then and there in the supermarket, at the dépanneur. In the second case the comparison might, once in a lifetime, provoke, after the initial identity and rejection crisis, a possible evaluation of what this new, unknown world might have to offer. Perhaps, what will follow is a course in the other language and peculiar expressions exchanged with friends and strangers, "double vision" remarks which, at the same time, conceal and offer one's fear and lure of a different structure of the word, a polyphonous one.

The second premise could be that man, through language, shapes the world. Man, from Stallone's fantasies to St. Augustine's confessions, erects formidable physical and metaphysical premises in order to get the better of this world. It would be repetitive to state this; theoreticians from Freud to Whorf to Chomsky to Derrida (to mention only a few), have in this century produced a large number of works where man is seen to be prey of his linguistic expressions. Language shapes man's reaction to taste, good and bad. Without referring to Kant, it could be said that man's aesthetic response to the world (the pleasurable in taste) is given through language by his collectivity, by his social belonging - a mutual satisfaction whereby the social structure is fortified by his sense of shared interpretative constructs and values and where the individual, through this process, is reassured of his/her identity.

It can then be said that language is not only the formation of a particular culture, but also the means of that culture's expression. How are the two aforementioned premises interrelated in terms of the production of specific linguistic facts, of the manufacturing (the poiesis and praxis) and of the distribution of literary texts? Before a discussion can ensue as to the merit and the reasons of the existence of Italo-Canadian literature, or for that matter, of any other unofficial literature in this country, the interrelation of the two premises must be hypothetically foregrounded as a possible point of departure. Already the notion of specific linguistic facts and that of unofficial literature have surfaced unaccounted for. Without seeming too subdivisive for now let us state that a) one way by which a culture expresses its ideal existence, the utopic and its abhorrence, is in the production of specific linguistic facts: literary texts and b) unofficial literature is to be regarded as a minority literature, one of ethnic origin, which initially presupposes a thematic origin differing from that of the official ones.

For a nation to practice a multiethnic approach, which invariably presupposes a polylinguistic interpretation of the world, the individual members of that society would, at least, have to be equipped with the official languages and another one. Necessity would have it that the possible dualism inherent in a schematic application of bilingual knowledge could be offset, transformed so to speak, by the acquisition of another. In this ideal rendition of what a functional polyphonous society would be like, the necessity of another language implicitly states the acknowledgment of alternatives to the official cultures. The "combination" of, at least, three functionally cultural modes would have the concurrence of several levels of understanding for a given fact. If, on the one hand, this phantasmagorical presupposition could be seen as the source of infinite arguments (given the ideal interaction of several cultural levels of interpretation) as to what the case is, on the other hand, this "cubed" interpretative model would substantiate the relative aspect of any man-made decision so as not to presuppose the rapidity of unequivocal decisions but, rather, the positive agreement of a reflective mode of being with the world. Perhaps, this is one of the simpler aspects that inhibit the notion of "transculturalism" which may be defined as the positive carrying ideology of a polyphonous society —an ideology then of appeasement, not of conquest, where the individual would first be identifiable as a cosmopolite and consequently, as the native of a definable nation where the paradox would cease to be in the existence of that very paradox. Yet, this semi-ascetic rendition of a "would-be society" is still in the making, announced, here and there, by someone producing something, by a shopper dumbfounded by two lists of additives.

A risk, in factual terms, would be that what could be achieved in the attempt to build multiethnic structures in a given society could be the creation of a dominant group overseeing the distribution of wealth and exposure (grants for the occurrence of particular ethnic events, be it a literary parlour of a gastronomic party) to the various ethnic islands which, as a mosaic, compose the colourful existence of the given society. In this working hypothesis the achievement of such a policy would be to diffuse any sense of "ennui" by relegating it to the proper point in the archipelago where the comfort and the therapeutic existence of properly defined ethnic groups would provide as to the cause and the cure of a momentary disfunction.

What seems to be the case in Canada is the existence of two official cultures and a divergence of auspicated futures which could also be read as a political and therefore cultural divergence in the broader sense of the word. The identification of the two groups which have two different social structures as a base is paradoxically tied to a common problem resting primarily on the identity factor. If on the Anglo-Canadian side the quest is to retain the subtle differences from their American cousins the quest of the French Canadians is to preserve the linguistically marked difference from their Anglo-Canadian and American counterparts. Along with this commonly known *impasse* the emergence, in terms of self-made ethnic voices, augments and extends possible solutions to a common problem. The quest for properly identifiable roots is perceived to be on the thematic scale. The country is still seen as a wild frontier, that is, in terms of expanses to be settled, to be furnished with the skeleton of a society (the hostile elements will still play a part in this thematic approach until some man-made or other factor will alter the conditions of the Canadian climate). The implementation of this idea does not recur anymore to an outdated mode of thoughtless conquest. It refers to an acquired sense of aesthetics which governs the daily encounters with reality. The innate presupposition being, for the Anglo-

NORMAND COUSINEAU

Canadian members, that there exists a verifiable difference from those to the south of us, and for the French-Canadian members, it manifests itself as being the knowledge of our European descendants with an autonomous manifestation.

The problem of roots, of an existence of roots as well as a castaway presence is made evident by the official acknowledgment of a multi-dimensionality to the problem. The multiethnic approach to the confederation of Canadian provinces and territories is the realization that the Canadian entity will be verified, as opposed to Western homogenization, by the degree by which it can manifest the existence of its roots in the continuous forging of an identity which does not melt in a pot. The realization of the common immigrant experience which unites in a single bundle the various ethnic elements is the deciding presupposition of development as an elastic society to the possibility of a cultural domination. As Fulvio Caccia implies in his article "The Italian Writer and Language" [1] the rediscovery of how the immigrant linguistic model of the world operates could be a beneficial reintegration of still verifiable cultural experiences. If identity is build upon linguistic practices, the model that Fulvio Caccia borrows from Henri Gobard and uses in the case of the Italian immigrant experience in Quebec then the model in question and the results of its implementation could very well be a step towards the foundation of a new Canadian identity, one over and above the American way of life.

2

Although Italo-Canadian writers have had their work published before (see Mario Duliani *Città senza donne*, published in 1946; the French version published a year earlier through the Société des éditions Pascal), albeit with little results insofar as being recognized as a definable and separate cultural entity is concerned, it is only with the publication of *Roman Candles*, a collection of seventeen Italo-Canadian poets' works published in 1978 and edited by Pier Giorgio Di Cicco, that this phenomenon acquired consistency and recognition. *Roman Candles* broke barriers as it offered the reading public a selection of writers from across Canada—writers that have published works in English, French and Italian. But the official recognition, that is, the appearance of reviews of this anthology in Anglo-Canadian magazines still had to struggle against a sort of repugnance for a minority literature that could tip the precarious balance of a dominant literature vis-à-vis the only institutionally guaranteed opposition —the French dilemna.

Of the four articles that appeared, between 1978 and 1980, perhaps the most representative is Laurie Ricou's "Words & Wine" which appeared in *Canadian Literature* in the autumn of 1980. A full quotation of this review will help focalize the problem:

"But (to return to the editor's metaphor) most of these Roman Candles flicker faintly, don't explode or illuminate, don't light up a world. As a group I found the poems more valuable as cultural statement, than as poetry: there is a group of I-can (as they're more punningly called) poets spread across the country; national background is an enormous concern among second-generation immigrants; there are essential connections between the dual homelessness so often encountered in these poems, and the immigrant/tourist perspective so pervasive in the mainstream of Canadian Literature; and, especially, that recent Canadian nationalism has been an oppressive force squashing the development of our minority cultures." [2]

Minority literatures have a tendency to be relegated outside aesthetic making discourses. Seeing as how they have been published the way they are dealt with is in the acceptance of their existence, but only as long as it is to be recognized that these artistic expressions are primarily cultural, the mirror by which one can be identified. These separate existences cannot be brought to play into what has been officially designated as the dominant aesthetic discourse. The phenomenon of ethnic literature is implicitly resolved by the mergence, in a few generations, of these alternative aesthetic discourses into the mainstream of Canadian literature, thus contributing, finally, to the status quo in its perennial search for an identity.

What is lacking in the dubious analyses of minority literatures is a comparatist approach which would em-

►

La Nave Va

Suite de la page 13

trilioni di dollari (3 milioni di miliardi di lire), i pozzi di petrolio chiudono l'uno dopo l'altro, l'istituto americano del petrolio comunica che in data 14 luglio scorso i pozzi in attività erano 633, contro i 2500 dell'anno scorso, la cifra più bassa dall'anteguerra ad oggi.—"

A queste notizie catastrofiche sul piano squisitamente materiale, affaristico, finanziario, risponde una situazione altrettanto, sia pure per altri versi, catastrofica sul piano individuale, di salute morale; e che per di più emerge proprio dagli strati social-anagrafici più vulnerabili e nello stesso tempo più determinanti per il futuro di qualsiasi popolo, quelli della giovenù: ***negli Stati Uniti si toglie la vita un ragazzo ogni 90 minuti*** (sempre dal "rapporto" di Zucconi):

"E' una storia terribile e paurosa, che voi preferireste non leggere, cui forse non crederete, e che io preferirei non scrivere. Il suicidio é divenuto negli Stati Uniti la seconda causa di morte per chi ha meno di vent'anni, subito dopo gli incidenti della strada; e distrugge molte più vite della droga. Negli ultimi 10 anni si sono suicidati quasi 60.000 *ragazzi, esattamente quanti ne morirono nei 10 anni di* guerra nel Vietnam. E le cifre appaiono ancora più sconvolgenti quando si scopre che per un tentativo che riesce almeno quattro falliscono.. Eppure se ne parla poco, si preferisce avvolgere nel sudario dei pudori e delle vergogne piccolo-borghesi queste morti...". Così Zucconi da Washington.

Come si avvolgono in quel sudario, aggiungiamo noi, i circa 30 milioni di americani che vivono, accanto ai Rockfeller e a tutti i John Smith dai 30, 40, 50...000 annui, "sulla soglia della miseria" (ma questo l'aveva già urlato Kennedy in pieno Congresso nel '62; anzi lui precisando meglio: gli indigenti del suo paese, i derelitti, i poveri erano 32 milioni. Qualcuno dovrebbe ricordarlo, o no?). E anche i morti per mancata assistenza sanitaria, perché in USA non esistono "mutue" né altri istituti di prevenzione e di tutela statali e chi non ha soldi, tanti, rischia o di farsi sbudellare in infimi ospedalacci da Terzo mondo o di spirare nella sua baracca o in mezzo alla strada, quella strada che continua a ospitare più accattoni e relitti umani di qualsiasi altra strada europea, quella vetrina ineguagliata degli orrori, del degrado e della violenza fatta metro di vita più e peggio che altrove.

Può sembrare un pò forzato e voluto, fuorviante, questo richiamo alla realtà di un altro Paese. Ma non lo é.

Ci serve da necessario termine di paragone, non tanto in senso polemico e dialettico quanto semplicemente dimostrativo e suffragante: oggi in Italia si vive bene, molto meglio che in qualsiasi altro falso Eldorado; nonostante gli interessati allarmismi, i Reagan che incredibilmente esortano i propri sudditi a non venire da noi, le Cassandre e la stupida stampa. Nonostante, giova ripeterlo, l'Italia "ufficiale", l'Italia, come dice Eugenio Scalfari "...di una partitocrazia che opera la spartizione delle spoglie e l'occupazione totale delle istituzioni, tanto da far temere che il *sempre crescente distacco tra società politica e società civile* possa raggiungere livelli preoccupanti per la tenuta della democrazia italiana".

Noi non crediamo di doverlo temere. Proprio perché esiste l'"altra" Italia. Quella che dopotutto e nonostante tutto é complessivamente soddisfatta del proprio stato, cosciente dei propri valori come dei propri limiti. Quella che non pensa.. a togliersi la vita, perché vuol vivere.

Ecco allora, in chiusura di servizio, i risultati dell'ultimo sondaggio-ISPES (Istituto Studi Politici Economici Sociali) eseguito nei primi tre mesi dell'anno in corso, assieme all'ASM (Analisi e Strategie di Mercato). La domanda era: vivere in Italia é un vantaggio o una sfortuna?

Il 57% della popolazione si é dichiarata "più che soddisfatta" (il 38% di questa fascia addirittura "entusiasta". In un'analoga operazione dell'84 i "soddisfatti" furono il 44%). Gli "insoddisfatti", o "delusi", sono il 10% (il 15% nell'84). In equilibrio, tra gradimento e rifiuto, il 33% (il 41% nell'84).

Il quotidiano "La Repubblica" così titolava il servizio sul sondaggio:

"Tranquillità economica, libertà e bellezza:
l'Italia non si discute, si ama" □

Carmelo Bene, blasphémateur

Suite de la page 23

le matériau filmique, détruit le précédent. Une fois atteinte la maîtrise totale du moyen d'expression qu'est le cinéma, la boucle peut se refermer et l'oeuvre meurtrière se détruire à son tour.

Ainsi *Capricci* bouscule-t-il l'aspect lyrico-idéaliste de *Nostra Signora dei Turchi* pour faire l'apologie désespérée du romantisme flamboyant et de l'érotisme morbide. *Don Giovanni* marque la clôture de la première période cinématographique du poète et atteint avec une rare rigueur le scandale mallarméen : ouverte sur le vide, l'oeuvre coule en vertige vers la mort. Osmose parfaite entre des tableaux cahotants et des sons claironnants, *Salomé* est une sorte de *Satyricon* rageur et provoquant, — certains oublieront les descriptions de l'Enfer de Dante, les fresques de Jérôme Bosch ou les chants d'Agrippa d'Aubigné —, qui rejette toutes les significations codées par l'érotisme, l'exotisme, la chrétienté et le lyrisme. Avec *Un Amleto di meno*, l'auteur cherche à atteindre cette confusion maximale qui, de Lautréamont à Schull, a fait naître la création sauvage. Dans ce film conclusion, l'intrusion du blanc évacue les dernières séquelles néo-culturelles et Hamlet n'est plus qu'un ectoplasme auquel est refusé la tragédie de la pensée. Dans ce sens, le cinéma de Carmelo Bene est un acte politique. □

Notes

1. Les signes existent pour que leur signification première devienne illusoire et soit niée. De-là, les deux catégories de la soustraction et du déplacement que Maurizio Grande définit clairement dans « Filmcritica », A.XXIV, n.236, 1973, comme étant : « La categoria della sottrazione viene impiegata nel procedimento riduttivo dei reperti mitici della letteratura e della drammaturgia scritta ; nei confronti della sostanzializzazione della scrittura (che viene così svuotata, desostanziata) ; nei confronti dell'esauri*mento dell'eroe e della sua artificiale problematica di individuo d'eccezione prescelto* dalla "storia" o dal "destino" (letterari) : elementi che vengono appunto sottratti o svuotati una volta che siano stati privati di quel mondo delle certezze costruito dall'operatività artistica e garantito dalla tessitura del testo in cui soltanto possedevano e conservavano una sostanza e una realtà. Per quanto riguarda lo spostamento ecco che il discorso critico e demolitore di Carmelo Bene produce uno scavo in profondità della lettura del testo e della tradizione rivelando proprio il vuoto che sta dietro l'edificazione di una scrittura dei valori (l'onore, le regole, i codici del comportamento) e della eccezionalità degli eventi irripetibili (le gesta eroiche inimitabili reificate e avvolte nell'alone metastorico, magico e fatato della scrittura letteraria dell'epico e dei suoi ingredienti : l'amore e l'eroismo).
2. « Zoom », n. 4, Sept. 1970, p. 121-122.
3. Wim Wenders dans *L'Ami américain* adopte une démarche semblable.
4. Dans *Salomé*, l'homme qui cherche à se crucifier tout seul montre l'échec d'une rivalité luciférienne avec le Christ et celui de la représentation « sérieuse » de la tragédie du Golgotha. Ainsi l'image qui devrait être la plus tragique du film devient la plus drôle même s'il s'agit d'un comique pénible qui ne concerne pas tant l'oeuvre parodiée que l'auteur de la parodie. Bene est attiré par ce que la théorique appelle le sublime et projette sur l'écran l'impossibilité de la représentation sérieuse d'un événement.
5. C'est ainsi que Carmelo Bene aime à se qualifier, sans trop y croire d'ailleurs.
6. Les influences picturales sont surtout celles de Moreau, Klimt et Beardsley ; pour ce qui est des influences littéraires, bien qu'elles soient nombreuses, on remarque surtout celles de Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans et Laforgue.

Filmographie :

1968 *Nostra Signora Dei Turchi* Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Salvatore Siniscalchi.
Ermitage
1969 Cappricci Carmelo Bene, Anne Wiazemsky, Tonino Caputo
1970 *Don Giovanni* Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Gea Marotta
1971 *Il Ventriloquo*
1972 *Salome* Veruschka, Donyale Luna, Lydia Mancinelli
1973 *Un Amleto di Meno* Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Alfieri Vincenti

L'air de Naples à New York

Suite de la page 27

vers l'avant, vers l'ailleurs, vers autre chose, vers d'autres tâches et d'autres gestes, d'autres expériences et sensations. Comme s'il fallait — pour éviter d'être tiré vers le fond mais pour réussir aussi à ne pas se volatiliser dans l'éther impalpable des réalisations suprêmes — comme s'il fallait tout le temps, sans répit possible, sans rémission, se précipiter, s'agiter, se fondre dans la foule, se laisser emporter par les courants de la vie, de la vogue, de la mode, par les flots de cet océan, par les mouvements tectoniques, secoués, spasmodiques, de cette terre en formation heure après heure, jour après jour. Comme s'il fallait vivre l'instant en toute urgence, éprouver, savourer l'immédiat parce qu'à défaut d'être là de toutes ses forces, de faire acte de présence avec toute son énergie, toute sa ténacité dans ce purgatoire de la vie quotidienne, on pourrait craindre de se voir emporté, effacé, anéanti, enseveli sous la violence des symptômes infernaux ou de se voir dissous, sublimé, vaporisé dans l'abstraction des fantasmes paradisiaques.

Et c'est possible qu'il y ait comme ça des lieux sur Terre où l'histoire est en somme attrapée par l'espace, attrapée par la queue, prise au piège dans les lacis, les entrelacs du territoire humain, malaxée, triturée par la ville, par l'air du temps de la cité, jusqu'à n'être plus que l'histoire de cette ville, que le rythme de son quotidien, la chronique de ses faits divers, de son temps instantané, répétitif, lancinant, obsédant comme le swing de cette métropole, comme la complainte de cette cité. New York comme Naples comme Mexico comme Venise, c'est possible, sont historiques mais anhistoriques ; elles traversent la durée mais sont immémoriales ; elles sont ce que le temps les fait et les défait mais dans ce temps-là, elles sont comme ce qui n'a cessé d'être, comme ce qui n'a pas d'âge, ce qui renvoie ici comme là aux thèmes archétypaux, intangibles, autour desquels la condition humaine se fraie une voie, se cherche un sens — entre enfer et paradis, on l'a compris, damnation et rédemption, dissonance et harmonie, impuissance et puissance.

○

Je marchais à nouveau vers les hauts de Manhattan : vers les prestiges d'Uptown. Au Musée d'Art Moderne, je voulais revoir cette photo d'un certain immigrant napolitain prise au début de ce siècle, débarquant à New York. Son regard — ce regard éteint désormais depuis des années —était pourtant impérissable. Unique et universel, il était celui de tous les immigrants. Et tout était là ; tout était dit : foncer, se précipiter à corps perdu en cette terre d'Amérique, ne plus regarder en arrière puisque tout derrière soi avait été laissé, puisqu'à Santa Lucia une fois pour toutes il n'y aurait plus de retour. Et ils disaient aussi, ces yeux, par-delà ce défi frémissant de souffrance qu'ils laissaient entrevoir, ils disaient la peur du vertige, l'angoisse du trou, la hantise de la chute. Et enfin — levés comme ils l'étaient vers les plus hautes tours du skyline de New York, en cette époque — ils exprimaient le désir fou, ce désir lui-même vertigineux tant il était irrésistible, d'une ascension fracassante.

Mais c'est bien à ras de sol — à cette surface de la vie ordinaire, encore une fois, où moi-même je me déplaçais — que par-delà les ans, au coin d'une rue banale et d'une quelconque avenue, je rencontrais cet immigrant. Je le reconnaissais. Il n'était pas monté très haut, constatais-je au premier coup d'oeil. Il n'était pas tombé bien bas, non plus. Il se tenait en vérité dans le purgatoire du présent et tandis que je l'observais subitement, en un flash inattendu, je me rappelais qu'à Naples, lorsque sur les trottoirs les mendiants demandent l'aumône, ils lancent ce cri : « Ayez pitié ! Pitié des âmes du purgatoire ! » □

phasize the *mise au point* of the various relations present in the production of literary texts in Canada. Joseph Pivato in his excellent essays "Ethnic Writing and Comparative Canadian Literature" and "A literature of exile: Italian Language Writing in Canada" takes the comparatist approach as the point of departure for the analyses of minority literatures. In its well informed and explicative fashion Joseph Pivato's research into this problem explicates the pitfalls of the restrictive and latently ethnocentric critiques of Canadian writing at large and possible working hypotheses for a more comprehensive attitude towards this body of works are given:

"The language of a work is important but it should be used as only one factor in determining the nature of a piece of writing in the unofficial languages of Canada is to look at the area too narrowly and in a distorted manner. We must consider subject matter, major themes, images, influences the voice in the work, the role of translation, the author's perspective and possible affiliation. Each individual work must be read and evaluated in terms of these elements. Only then can we determine the sphere of consciousness of work and the sensibility of the author." [3]

And further on:

"In order to study the literary works produced in Canada, we must read more than one language and be open to more than one culture. Exposure to ethnic writing is one way to approach a new reality of Multiculturalism..." [4]

Obviously what is being asked for is not the creation of a new dominance by minority literatures but, rather, the recognition of the value of these particular artistic texts and the coexistence, in terms of aesthetic making processes, of the official and unofficial literary languages: in other words, the capitulation of the dominant streak in literary circles for the emergence of a "new" methodology of analysis.

3

Soon after the first anthology of Italo-Canadian poets, as if taking the skeleton out of the closet, Canada witnessed the publication of several other anthologies of Italo-Canadian literature (not to mention individual collections of poetry, novels and plays) both in French and English: *La poesia italiana nel Quebec* (1983) edited by Tonino Caticchio, *Quêtes: Textes d'auteurs italo-québécois* (1983) edited by Fulvio Caccia and Antonio D'Alfonso, and *Italian Canadian Voices: An Anthology of Poetry and Prose* (1946-1983) edited by Caroline Di Giovanni in 1984.

The interesting factor in this production of Italo-Canadian writings is that its point of departure is poetry.

The lyrical precedes the narrative (with the exception of Mario Duliani's novel); the individual foreshadows the community. It is interesting to note that Pier Giorgio Di Cicco presupposes this in his introduction to the anthology when he says:

"In searching for contributors, I found isolated gestures by isolated ports, isolated mainly by the condition of nationalism prevalent in Canada in the last ten years. However pluralistic the landscape seemed to be to sociologists, the sheer force of Canadianism had been enough to intimidate all the other older 'unofficial language' writers." [5]

However, an alternative and concomitant reason for the initial emergence of an Italo-Canadian "genre" in literature could be that lyrical poetry (the ludicrous *I-can* of Ricou's fame) is the first sign of retracing one's roots. The voyage back is an individual task for it presupposes not only a quest for identity but also the delineation of a possible community that could strengthen or forge one's ambivalent identity. It has been implied that the result of this voyage back, in order to surge forward, could possibly end in a new cosmopolitan identity, a transcultural and thus, transnational mode of being. This process which derives its force from the mythical implication present in it is, first and foremost, the focalization of the anthropological displacement which, as a rite of passage, is endemic in the immigrant experience. Thus, lyrical poetry serves as a *work in progress* for the settling of immigrant experiences. The acquisition of new languages as they deposit on the original stratus gives rise to new aesthetic interpretative models of the new world. If, on the one hand, refusal of the new could develop (thus, contributing to the self-affirmation of ethnic ghettos); on the other hand, this varied stratus of experiences could lead to the emergence of claims of new, unbroken spaces for the development of what is, essentially, a continuous experiment. Of course, as it has already been stated, the notion that language is also an aesthetic appreciation of the world (and as Wittgenstein points out in the *Tractatus* the aesthetic is also the ethic), the affirmation of aesthetic principles based on the immigrant experience is bound to surface *for the good and bad of it*. Thus, what can be best exemplified by the use of the following quotations is the surfacing of a lyrical identity in Italo-Canadian literature and how the aesthetic principle is interpreted by the various writers insofar as the explosion or implosion of a transcultural mode of being is concerned.

The risk contained in the "putting forth" of one's return voyage is that the retracing of the roots could end up as the fossilization of the stereotypes ever present in Canadian culture at large (the implosion), thus, Filippo Salvatore can embark upon his mythicization of the immigrant as a hero:

"I am a hero,
the hero of defeat,
and pure tongue
that enlightens me
glimmers like thunder." [6]

And:

"And late at night, as I lay
on the mattress full of corn-leaves,
I dreamt of falling enfeebled,
wounded at the shoulder, while
attacking and crying "Viva l'Italia"
with a charged rifle, like my grandfather
on a rocky hill of the Trentino.
I was a hero when I shut my eyes." [7]

And:

"Dear hero of the defeat,
remain the surviving soul
nourished by sorrow
green is the grass
of every new spring." [8]



Examples like these could be cited ad infinitum. Too apparent, the populism is a continuous source of feeding ground for this poet who cannot escape his wounded self in his mythical journey. The idea of a community is shaded by his personal stereotypes for him to envision a transcultural expression of his experience. The theme of the wounded self is one of the innate traps in the acknowledgment of the immigrant experience. It befalls as well Antonio D'Alfonso, the editor of Guernica Editions, which has greatly contributed to the development and the distribution of Italo-Canadian literary texts throughout Canada. It is the pitfall of the individual in whom these experiences recoil so as to furnish a diminished identity which cannot contribute to the formation of an idealized community. It is perhaps, the venting of an underlying immaturity which, in due time, could be resolved by the affirmation of a self in a society rather than a self isolated. Each piece of writing, in its good and bad aesthetics, contributes precisely to the formation of a greater realm whereby the new generations can learn from their predecessors' entrapments and surmount the difficulties inherent in the process of coming to grips with an identity which is forever a paradox, the culminating point of varied and self-sustaining transcultural experiences.

Sometimes, the writer is able to surmount, from the start, the self-indulging traps of the self bringing to a transitional resolution the various experiences which mark him/her as "a prophet not without honour, save in his own country, and in his own house." Thus, poets such as Fulvio Caccia, Pier Giorgio Di Cicco, Antonino Mazza, Mary Di Michele, Mary Melfi can explore their own polyphonous identity and produce works which confirm them as poets, independent of nationalities and provincialities, in their own right.

For lines, like the forthcoming quotations, have a priori right to existence beyond any semiotic skermishes between dominant and minority literatures; they are the produce of the Italian immigrant experience extending themselves to the Canadian community at large. Fulvio Caccia can very well state: "Je n'ai que faire de ton rêve ossifié/il gît éclaté dans la fosse commune." [9] in "Eloge de la fuite". And Pier Giorgio Di Cicco can surmize this experience with:

"...May the god-in-hiding burst
from the skull in midstream and shock.
May the words come in new habits, in
the language of earthlings." [10]

The answers to the motivating experience are as varied as the poems of one author differ from each other and from those of other authors. But, the conscious and phantasmagorical re-construction of a new cosmopolitan identity can also be a direct invitation to this voyage, to this particular but, yet, shared humus of Canadian society:

"If the dream doesn't stop, if the word,
if the house
is in the word and we, by chance, should meet,
my house is your house, take it." [11]

Is this experience, this voyage of a thousand returns and one departure more than a shared work-in-progress identity *at home* in three languages? Other nuances are filtered by the works of Mary Di Michele and Mary Melfi. No one could empirically substantiate a parity of sexes here, in North America, and less so for immigrant women. Yet, the sum of all of these experiences open themselves up to the reader in an ongoing exchange, offering. And in this Mary Di Michele can affirm that:

"Being in love with someone who doesn't love you
is like being nominated for and Oscar and losing,
a truly great performance gone to waste.
Still you balanced your espresso expertly
throughout a heated speech,
and then left without drinking it.
***For you italians, after all**, he shouted after you,*
***life is theatre**."* [12]

Or in Mary Melfi's words :

"Inside a lobster trap
with a fishnet for a gown
and angelfish for slippers;
the living room is a sea of books
and this is my husband, the fisherman,
who'd like to sell me off as a mermaid
but who'd break his neck to enter me." [13]

The aim behind these quotations is not to so succintly impress the reader, but because of the purpose of this analyses, it should be viewed as a *re-construction*, limited and partial of powerful, moving works which, needless to say, should be read in their entirety.

4

The poets pave the way for the community. Each individual road calls to itself homes, a parking lot: the dynamics of a social group, their mundanity, their failures and their successes. The metaphor is there to simply state that, after the basic groundwork, the discovery of possible identities, other modes of literature may develop. This is not to say that the process is an organic one, but that, in terms of production and interest, poetry precedes the novel and the play in the Italo-Canadian literary experience.

Marco Micone's *Gens du Silence* and *Addolorata* (both originally in French) are the working examples of successful plays which can be seen to act as a *cerniera*, a bringing together, of poetry and prose. works in this unofficial literature. Micone's works have as a point of departure and a "richer" return the ethnic people themselves in their trials and tribulations (contoured by sometimes comical situations) — the result of the reader-spectator's call for involvement. F.G. Paci's and Lamberto Tassinari's novels, C.D. Minni's short stories can be seen as the continuation of the aforementioned theoretical process. Thus, we could quote Parodi's words, (a character in Tassinari's *L'ordre établi*) by saying that this literary formative process is as if:

"On sort du rêve par le réveil ou alors par un saut dans un autre rêve, hop là, grâce à ces enclenchements fantastiques qui ne se produisent que la nuit. Une petite chose, un détail d'un premier rêve grossit de façon imprévue, se clive, ou se troue et à ce moment précis, devient, ou bien entre dans une autre chose qui se présente immédiatement comme un nouveau thème, déclenchant ainsi un autre rêve." [14] □

Footnotes

1. Fulvio Caccia, "The Italian Writer and Language", in **Contrasts**, Guernica Editions, Montreal, 1985
2. Laurie Ricou, "Words & Wine", in **Canadian Literature**, no. 86, Autumn 1980. pp 128-129
3. Joseph Pivato, "Ethnic Writing and Comparative Canadian Literature", in **Contrasts**, Guernica Editions, Montreal, 1985, p 30
4. Ibid, p 31
5. Pier Giorgio Di Cicco, "Roman Candles", Hounslow Press, Toronto, 1978, p 9.
6. Filippo Salvatore, "Suns of Darkness", Coopérative d'Imprimerie Véhicule, Montreal, 1977
7. Ibid, p 37
8. Ibid, p 61
9. Fulvio Caccia, "Irpinia", Editions Triptyque, Montreal, p 12.
10. Pier Giorgio Di Cicco, "Post-Sixties Nocturne", Fiddlehead Editions, Fredericton, 1985, p 33
11. Antonino Mazza, in "Italian Canadian Voices", Mosaic Press, Oakville, 1984, p 55.
12. Mary Di Michele, "Immune to Gravity", McClelland and Stewart Limited, 1986, p 47.
13. Mary Melfi, "A Queen is Holding a Mummified Cat", Guernica Editions, Montréal, 1982, p 31
14. Lamberto Tassinari, in "Quêtes", Guernica Editions, 1983, p 276

VICE VERSA N° 16

PARCOURS

DESTINÉE

L'ALTRA RIVA

Fulvio Caccia

À la page 63 de la version française de son très beau recueil L'aleph, Jorge Luis Borges nous raconte deux histoires exemplaires quoique opposées : celle d'un guerrier lombard et d'une Anglaise kidnappée par les Indiens de la pampa. Alors que le premier abjura son peuple pour épouser la cause de Rome, la captive anglaise, elle, finira par choisir la vie sauvage de ses ravisseurs. L'admirable humaniste et le descendant de colons espagnols se reconnut sans doute dans ces deux destins contraires, appréciant, à plus de 2000 ans de distance, leur correspondance secrète. Mieux qu'une parabole entre Nature et Culture, ce conte est une magnifique métaphore du passage, de la transformation qui unit destin et destinée. Je le relus souvent. Chaque fois, je ressentais une complicité immédiate, instinctive pour l'Anglaise consentant à la voie qu'avait détournée ce « continent implacable ». « Que serais-je devenu si... » Il m'arrive parfois de me poser cette question dont l'évocation me transporte inéluctablement à Naples, sur le pont du navire *Irpinia*. Cette matinée d'août de l'année 1959, parmi la foule gesticulante et le cri des mouettes, mon destin s'est noué. Mais à ce noeud, ce point focal, manquait la contrepartie, le corollaire obligé qui aurait *révélé* sa nature réversible. Le Nadir appelait son Zénith.

Nouer

Je fus longtemps à le chercher, désespérant même qu'il puisse exister. Ma vie semblait m'échapper comme si elle demeurait obscurément attachée à la proue de ce navire dont la trajectoire m'était devenue étrangère. Allais-je enfin délier ce que le hasard un jour avait lié ? Cela arriva en novembre il y a cinq ans ; au moment où, qui sait, j'avais peut-être renoncé à donner quelque direction à ma conduite. Bien sûr, il y avait eu des signes avant-coureurs : cet appel téléphonique par exemple. Il avait été provoqué par l'apparition de mon nom, indubitablement italien, au bas d'une page de revue. L'auteur allait devenir un ami très proche... et le directeur de ce magazine ! Mais cela est une autre histoire.

Ce soir-là, je m'étais donc retrouvé dans de vastes salons aux boiseries sombres ornées d'armoiries et de tableaux où j'errais à la fois troublé et ravi. Jamais, en dehors de mon cercle familial, je n'avais entendu tant de personnes parler ma langue maternelle. Les conversations de ces gens qui m'étaient inconnus alternaient du français à l'italien avec cette fébrilité propre à la nouveauté. Tout le mois durant, je ressentirai cette fébrilité qui préside au changement sans me douter que je venais de mettre le petit doigt dans le tourbillon qui m'aspirerait corps et biens. À ce moment-là, cependant je ne pensais à rien, sinon peut-être à avaler quelques canapés au buffet avant la représentation.

Près de la table, je liai conversation avec un des invités. Il avait environ vingt-cinq ans et parlait l'italien avec l'enthousiasme de celui qui en fut longtemps privé. Je fus ému par cette langue naïve, traversée de gallicismes dont la sonorité évoquait mon propre passé de fils d'immigrants francisé. Je reconnus en lui un frère, un semblable, transformé par ce siècle de transhumance. La curiosité me poussa à lui demander depuis combien de temps sa famille était arrivé ici. Il me répondit que les siens vivaient à Montréal depuis longtemps, qu'il y était né et qu'étant Québécois, son intérêt pour l'italien résultait tout bonnement du plaisir de le parler.

Dénouer

Brusquement vingt ans de ma vie s'abolirent dans ce destin à rebours du mien. Je fus à la fois content et choqué. Ce à quoi j'avais dû renoncer afin de me faire accepter, un inconnu y accédait par la grâce et la liberté que seule confère la culture. Durant une fraction d'une seconde, je fus lui et il fut moi. Moment imprévisible où tout bascule. Vertige où les pôles, les oppositions s'annulent, s'inversent. Vanité des vanités dont le miroitement infini nous rejette dépouillé sur l'autre rive.

Bien que la portée de ce qui venait de se passer m'échappait alors — mais était-il *réellement* survenu quelque chose ? —, il m'arriva souvent de rencontrer de ces Québécois italianisants qui poussent la passion jusqu'à imiter la gestuelle et l'accent régional. Chaque fois, je ressentais ce même pincement au coeur comme si une partie de moi fuyait, me dépassait. Lentement quelque chose en moi commençait à se délier, devenait désormais possible.

C'est cette passion pour l'Italie qui m'a mis sur la piste. Qu'avaient donc ces Québécois à s'amouracher d'une langue et d'une culture qui, bien que voisine de la française, demeurait, somme toute, éloignée de la nordicité d'ici ? Certes l'Italie était à la mode. Mais cet intérêt allait au-delà de l'effet d'entraînement habituellement rattaché à la nouveauté. Il avait quelque chose à voir avec *le familier*. « Qui est considéré comme faisant partie de la famille, ainsi le définit le Petit Robert ou encore : Qui montre avec ses semblables, ses subordonnés, une simplicité qui les met à l'aise. »

Combien de fois en effet me suis-je fait dire par des Québécois de retour d'un voyage en Italie à quel point on s'y sentait bien, chez soi. Leurs propos me rappelaient « le devenir familier avec » qui est précisément un des traits de caractère retenu par Paul Valéry pour définir l'italianité. On est loin de « l'indianité » de l'Anglaise de Borgès. Car l'attraction en jeu ici est plutôt une question de degrés, d'intensité, que de l'ordre d'une nature absolue, irréductible auquel aurait pu succomber un individu qui en est radicalement étranger.

Intensifier

Tout se passe comme si la langue et la culture italienne *intensifiaient* pour ces Québécois leur propre identité. Le linguiste

NORMAND COUSINEAU

Vidal Sephiha, cité par Deleuze et Guattari, nomme intensif « tout outil linguistique qui permet de tendre vers les limites d'une notion ou de la dépasser ». On peut donc appliquer cette fonction de *tenseur* à tout ce qui peut induire un mouvement de la culture vers ses extrêmes, vers un au-delà réversible.

L'Italie — mais cela aurait pu être un autre pays — joue pour ces Québécois italianisants ce rôle de tenseur. Naturellement l'apprentissage d'une langue étrangère ne conduit pas nécessairement à cette fonction de l'intensif. Des circonstances particulières président à son avènement. La familiarité que confère les mêmes racines latines, catholiques et paysannes en est une. Le sentiment à la fois vague et précis de partager une faille secrète et intime en est une autre.

L'Italie, pays d'émigration, durci par des siècles de domination étrangère et dont l'identité problématique demeure écartelée par la question méridionale ne renvoie-t-elle pas le Québécois à son propre destin de minoritaire ? C'est cette conjonction très spéciale, née du hasard et de la nécessité, que ces amoureux de l'Italie ont captée sans peut-être le soupçonner.

Mais on pourrait multiplier les ressemblances, approfondir les analogies, jamais elles ne coincideront. Car l'Italie est évidemment une société très différente de celle du Québec. C'est dans cette marge, cette disjonction que réside justement cette étrange familiarité. Le même se reconnaît tel au moment où il se distingue de l'autre. Ces Québécois semblent aujourd'hui incarner ce moment où ils s'identifient à l'autre tout en faisant l'économie du rapport fusionnel avec lui.

On connaît la difficulté historique du Québec à consommer une fois pour toutes la rupture avec la culture originelle : la France. Ses rapports ambigus avec la langue française procèdent de cet état de chose. À la fois désiré et honni, le français normatif reflète les contradictions, les tiraillements qui ont sans cesse déchiré les Québécois entre être d'ici (l'Amérique) et originer de là-bas (l'Europe). Inutile d'insister sur les conditions historiques qui ont interdit à ces Français d'Amérique l'accession à la souveraineté nationale dont l'avènement aurait réparé le sentiment d'abandon, consécutif aux défaites de 1763 et de 1837.

Devenir

Bien qu'accentuant leur condition minoritaire, l'incapacité des Québécois à recréer la totalité de la francité perdue sur le territoire américain est paradoxalement leur salut. Car cet échec garde ouverte la blessure originelle qui leur permet de reconnaître l'autre, d'être l'autre. L'inachèvement de la francité rend ainsi possible ce *devenir autre* présent dans toute culture et dont il est le fondement véritable.

L'assumer pleinement, sans regret ni amertume, tel est le choix qui se pose à celui qui veut éviter la tentation du *mineur*, la complaisance des formes mineures, du ressentiment qui hante toute communauté incertaine d'elle-même. Car c'est dans l'altérité que réside la créativité dont chacun a besoin pour se renouveler, se transformer.

En s'identifiant à l'Italie par la pratique de la langue ou par l'adoption de certaines habitudes, ces Québécois permettent un échange, une réciprocité inédite avec la minorité italienne qui vit près d'eux, et par voie de conséquence avec toute minorité. Pour la première fois, ces collectivités déplacées ne se sentiraient plus obligées de renier leur origine pour s'intégrer. Leur double identité coexiste-

En portant l'imaginaire québécois à son point d'incandescence, l'altérité présente dans la culture italienne peut contribuer à le dénouer de tout rapport de redevance au symbolique lié à la culture d'origine. Et vice versa.

rait en même temps. Dualité qui ne vas pas sans heurts mais qui est riche d'inventivité dans la mesure où l'on consent à ce qui est, au lieu d'y résister, de le nier. C'est finalement le pari de toute situation transculturelle dont le devenir est appelé à s'amplifier dans les prochaines décennies.

La signification de l'italianité au Québec réside dans ce pari — elle n'aurait aucun sens autrement. Permettre le passage. Réversibiliser l'ego. L'annuler dans l'autre. Alors il ne restera plus que la circulation libre des identités, des langues échangeant leurs signes, leurs intensités, leur indétermination. Alors il ne restera plus que ce que mon ami Pierre Bertrand appelle « la vision ».

En quoi consiste-t-elle ? Et bien simplement en « un contact de très près, en profondeur, très intense, sans séparation, sans division, sans distance et sans identification. Contact où on voit très clairement, sans confusion, sans analyse, sans explication ». Et, ajouterais-je, que peut-on voir de si limpide sinon son propre destin se muer en destinée.

Aimer

Les Latins avaient une belle expression pour qualifier la transformation inéluctable du destin ; ils l'appelaient « amor fati », l'amour du destin. Chaque individu, chaque peuple est un jour appelé à consentir à son destin. Sa grandeur procède justement de ce moment d'effondrement où il n'est plus rien et où il peut être tout. C'est l'épreuve à laquelle se trouve convié l'individu qui veut faire la preuve de sa singularité. N'être rien. Miroir, surface où viennent danser, se réverbérer tous les possibles.

Qui d'entre vous ne se souvient pas de ces vieux films comiques où, à la suite d'une poursuite, le personnage se trouve devant un grand miroir. Il le palpe cherchant celui qu'il poursuit. Brusquement le miroir pivote et il bascule, comme Alice, de l'autre côté. Aujourd'hui, nous sommes plusieurs à être le miroir de l'autre. Il y a toujours quelqu'un derrière qui se retrouve lui aussi, étonné, de l'autre côté, sur l'autre rive. □



Voyages en Italie

Ce que j'ai rêvé enfant
S'est réalisé un jour et se perpétue
Comme si le rêve n'était qu'une prémonition
Nécessaire au bonheur :
Les Alpes sont vertes et grises
Les voix étrusques muées en codes indéchiffrables
Les ruines feignent la chaleur humaine : voix des ciceroni
Les masques vénitiens reflètent l'irréparable
La percussion des lumières aveugle l'horizon des sens
Et les ombres chinoises des siècles romains
Jouent le théâtre de la mort
Toujours précoce
Face à l'immortalité des statues
Et à l'entêtement des symboles
Je les ai suivis
Jusqu'à la saturation
À rome ou à Duino
À Trieste ou à Venise
Mais non c'était à Sienne
J'ai compris :
La vanité de l'espace qui s'appelle Italie
Donne le vertige de l'Exil
À jamais inatteignable
Dans le paysage symbolique
Où trop de signes jonchent l'illusion
D'un autre monde
Et les masques mortuaires
Respirent le bonheur
D'être regardés par les touristes
Comme si la vie n'était qu'une antithèse néfaste
De la mort heureuse.
24 août 1986
Wladimir Krysinski

Par hasard, Firenze

Suite de la page 30

les compliments quand on sent qu'on les mérite. Ils proposent même que je continue et accepteraient de me payer, l'échange étant terminé. Je continuerai. J'ai besoin des sous.

Malgré les nombreuses heures que je passe à sabler, je dessine régulièrement. Mais cela ne suffit pas bien à contenir toute l'énergie qui s'accumule au bout de mes doigts. J'ai de plus en plus besoin (c'est au-delà de l'envie maintenant) de me remettre à la peinture. Même si j'arpente régulièrement la ville, je n'ai pas encore trouvé cet espace rare. Il est curieux de penser qu'à une certaine époque, Florence fut en effet l'endroit privilégié des ateliers et des studios. Ce temps est définitivement révolu. Le seul peintre que j'ai rencontré depuis mon arrivée ici travaille chez lui. J'imagine que c'est le cas d'à peu près tout le monde à moins d'être l'heureux bénéficiaire d'une immense fortune. Pas mon cas.

12 janvier

Le temps passe toujours trop vite. Je n'arrive pas à tout faire. Il est peut-être heureux que je n'aie pas encore vraiment de vie sociale dont il me faudrait tenir compte.

La 3e classe commencée depuis quelques jours est pire que les deux autres. Les trous sont de plus en plus grands. Ou est-ce moi qui suis de plus en plus perfectionniste ? Mes mains et ma patience s'abîment.

Anna Maria, la concierge de l'école veille sur les lieux. C'est une pièce de femme et tout un personnage. Pas nécessaire de lui sortir les vers du nez. Elle cause : astrologie, politique, comme physique nucléaire. En français, en latin ou en italien. Jamais à court de mots, ni à court de potins. Bref, je suis en bonne compagnie, veux-veux pas. Ça va même plus loin, puisqu'on nous associe, je crois, pour le meilleur et pour le pire : on est les deux « cas » de l'école.

Depuis quelques jours, les profs parlent d'acquérir le troisième étage de l'édifice. La lumière à cet étage est vraiment plus belle, inondant l'espace d'une clarté plus laiteuse, plus douce. Ce serait parfait pour y faire un atelier...

15 janvier

J'ai terminé la troisième classe. C'était tard dans la nuit et l'Anna Maria y était toujours. J'ai dû marcher pour revenir à la maison. Cela me prend quarante minutes. Et c'est un beau trajet à faire dans Florence endormie.

En passant sur le pont, je regarde l'eau noire de l'Arno. Une lumière bleue s'y reflète. Je songe au bain parfumé à la mélisse dans lequel je me laisserai disparaître tout à l'heure, abandonnant tous mes muscles à la chaleur de l'eau. Moment vital où je rétablis l'équilibre. Les eaux de mon corps s'unissent à celles du bain et je pleure. Je glisse. Je fonds. Je plonge et je me noie. J'en sortirai affaiblie mais claire.

19 janvier

Ma proposition a été acceptée. C'est l'ivresse totale. J'ai déjà déménagé tout mon stock et ce soir, assise au centre de cette pièce vide, je regarde ces murs où naîtront les formes qui germent au fond de moi depuis tant de temps maintenant. Mes mains réussiront-elles à leur donner corps et vie ? Je touche le papier que j'ai acheté, blanc, doux. L'accouchement pourra-t-il se faire sans trop de douleurs ? Je n'y pense pas longtemps.

Drôle de métier qui n'en est pas un. Ou alors qui n'est pas seulement un métier. Pas seulement un travail. C'est plus global. Plus envahissant. Une occupation qui monopolise tout mon corps. Tout mon esprit. Des heures entières à errer, à méditer, à projeter. Puis tout recommencer, suivre un filon à tâtons. Comme un aveugle. C'est d'autant plus vrai que je ne travaille présentement qu'avec mes mains.

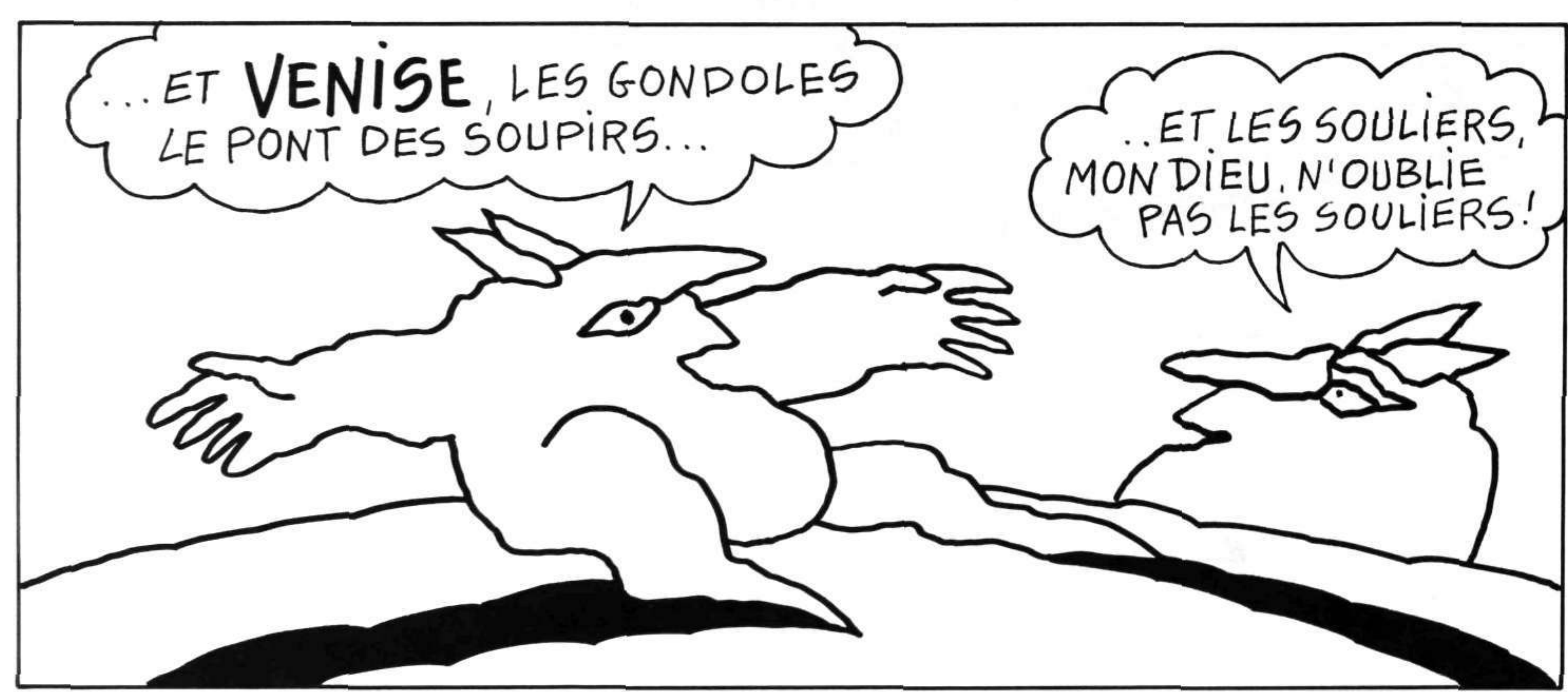
Que je désire cet état de libre errance, d'abandon du corps à l'esprit qui veille, ou est-ce l'inverse ? Abandon de l'esprit au corps intuitif ?

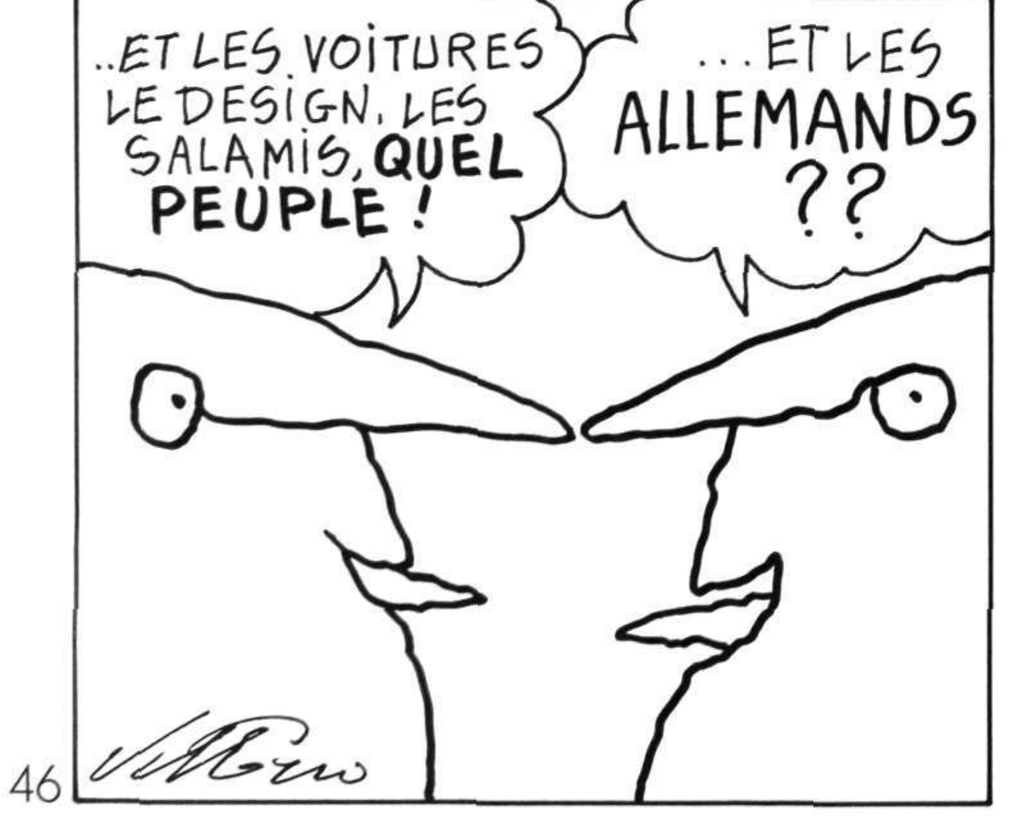
Assise au milieu de cette classe qui sera mon atelier, aujourd'hui, là maintenant, pour quelques minutes de paix absolument parfaite, je ne désire rien, ni personne. Le sentiment est tellement bon, qu'il m'endort presque. □

VITTORINO


AH CES ITALIENS. LES SPAGHETTIS, LE CHIANTI...
..LES CHANSONS!


... ET LA LASAGNE ET L'OSSO BUCO ET LES TORTELLINIS!


... ET VENISE, LES GONDOLES LE PONT DES SOUPIRS...
..ET LES SOULIERS, MON DIEU, N'OUBLIE PAS LES SOULIERS!


..ET LES VOITURES LE DESIGN, LES SALAMIS, QUEL PEUPLE!
...ET LES ALLEMANDS ??


AH, LES ALLEMANDS, C'EST AUTRE CHOSE, ÇA, C'EST UN PEUPLE SÉRIEUX!!

...Au fil  du temps...





Deux moments d'un *Vice d'une nuit d'été* qui se tenait au Club Soda, le 19 juin dernier.

Les cinéastes s'exposent

Une occasion unique de découvrir un autre aspect de l'imaginaire et des multiples talents de cinéastes qui, peintres du dimanche ou artistes accomplis, pratiquent les beaux-arts. Plusieurs grands noms parmi lesquels Claude Jutra, Gilles Carle, Norman McLaren, Gilles Groulx, Micheline Lanctôt, Michèle Cournoyer, Michael Rubbo et une vingtaine d'autres noms moins prestigieux, ont soumis chacun trois oeuvres de leur choix.

À la Cinémathèque québécoise, 335, boul. de Maisonneuve est, Montréal, du 5 septembre au 12 octobre l'exposition est ouverte tous les jours, sauf le lundi, de 18 h à 22 h. L'entrée est libre.

□

Colloque à Vancouver

Du 15 au 19 septembre a eu lieu à Vancouver, sous l'égide de l'Institut Culturel Italien, le premier symposium national consacré aux écrivains italo-canadiens, sous le thème : « *Italian-Canadian writing in transition : from yesterday to tomorrow* ». Ce colloque auquel ont participé des conférenciers provenant des quatre coins du Canada, a tenté de circonscrire les développements d'un corpus de littérature italo-canadienne en émergence depuis 1975 et dont la spécificité réside dans son caractère trilingue. Les nombreuses tables rondes et communications ont abordé entre autres le point de vue ethnique en littérature, les éléments d'une *poétique, la littérature et les femmes, la* critique, les risques du ghetto littéraire, les modèles récurrents dans ce type de corpus de même que l'approche ethno-historique. À ce volet critique se sont ajoutées des manifestations poétiques et théâtrales. Le colloque s'est achevé par la remise du prix littéraire Francesco *Bressani*.

□

What's new in Italian Graphics

Italian Graphic designers developed an informal network in the early Eighties. They were the ones working prevalently in cultural and social communication, but also in graphics applied to Industry (the coordinated image).
A permanent working group was set up to find common basis for discussion and compare the various situations scattered all over the country from north to south. Discussion took the issue from the Graphic Planning Stage.
Milan had *been the pole of attraction* until then being as it was the centre of advertising industry: it had been the obvious point of reference for all those revolving around the world of graphics in Italy.
However, the new approach towards graphics emerged mainly outside Milan and scattered all over Italy: Venice, Florence, Rome and Salerno. It even branched off into the Province, in places such as Pesaro and Matera. There were visits to the Brno, Warsaw and Lhati *Biennals, meeting people there, as well* as having contacts with graphics and



foreign groups (Carel Misek, Jerzy Grabowski, Alain Le quernec, Jean-Paul Bachollet, Gérard Paris Clavel, Alexander Jordan (Grapus), Gunter Rambow).
This first phase of activity (1982-83) yielded the following results: a) the organization of the first graphic Biennal Exhibition (*"Prima Biennale della grafica: Propaganda e cultura: indagine sul manifesto di pubblica utilità degli anni '70 ad oggi"*) on Culture and Propaganda: an overview on posters of public use from the 70's to the present day, organized in Cattolica in 1984. This was followed by *"Segnopolis: posters of public use in Turin and in Piedmont"* held in Turin in 1985.
The Faculty of Architecture in Venice organized two seminars. One in 1984 *"From professionalism to a new professional approach"* the first meeting on visual comunication and in 1985 a second one *"Craft and Secrets in being a graphic"*. "Segnopolis" in Turin, organized an international seminar on *"the Culture of Graphics"*.
During the seminar, the first issue of *"Grafica"* was also presented, a Journal on Theory, History and Methodology in Graphics.
The group consolidated its existence and activity following this initial spur. More issues of *"Grafica"* were published. It defined its position vis à vis the new *"Linea Grafica"* series and *"Alfabeta"* issue 83 which had a special supplement on "Scenarios in graphics". The group is currently working at the preparation of *"Segnopolis"* to be held in Turin in 1987 in an International version.

Gianfranco Torri
Extrastudio, Turin



A scene from *In Paradisum*, choreographed by James Kudelko.

Dance To The NFBeat October 3 to November 25

B*LUE SNAKE, a dazzling screen* presentation of Robert Desrosiers' 1985 ballet, will open *"Dance to the NFBeat"*, an outstanding series of Canadian dance films. On the same nights as BLUE SNAKE (Oct. 3, 7, 10), the dancing and choreographic talent of Edouard Lock, Paul-André Fortier, as well as Desrosiers, are featured in QUÉBEC ÉTÉ DANSE. Entrée to the National Ballet School of Canada is afforded by the impressionistic A PRIVATE WORLD and the passionately sustain*ed FLAMENCO AT 5:15, to be shown* Oct. 14 & 17. The travails and successes of a dancer's daily life are highlighted on Oct. 21 & 24, in the award-winning films, SOLUS and FOR THE LOVE OF DANCE. The Canadian Dance Spectacular, which was held in 1981, brought together eight of Canada's major dance companies. That glorious event is captured for the screen in GALA, on October 28 & 31. (The admission price per screening for *Halloween night will be 50¢ and* everyone attending has a chance to win a doorprize. One doorprize will be given away after each screening.)

FIRST STOP, CHINA, on November 4 & 7, follows Les Grands Ballets Canadiens on tour in the Far East. Norman McLaren's cinematic genius will be on view November 11 & 14. To close the series, on November 18 & 25, works by women choreographers and dancers will provide an introduction to the dance scene in the 1980's. Includ*ed in this program are Ginette Laurin,* Jo Lechay, Karen Jamieson and Paula Ross.
Screenings take place at the NFB Cinema, Complexe Guy-Favreau 200 Dorchester Blvd. West, Tuesdays and Fridays at 7 & 9 p.m. Métro: Place D'Armes. Call 283-8229 on the day of the screening to confirm program.

Le courrier du Vice

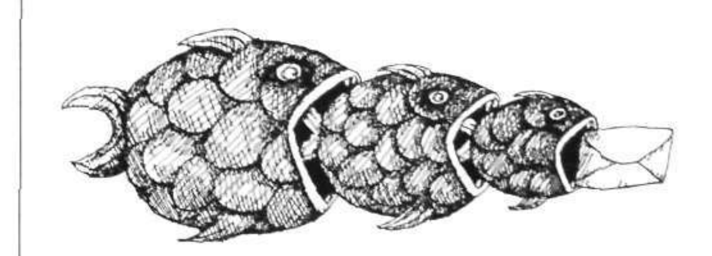
U*ne photo renversante de soi c'est comme une thérapie : on ne fait ça* tout seul. Pour une émulsion révélatrice N et B 35 mm ou 2 1/2, Michael, 933-5919 (après 18 h).

□□□

Envoyez vos réponses à Vice Versa, 400 McGill, Montréal, H2Y 2G1

Jeune professionnel trilingue, cinéphile et ambitieux, 27 ans, ressemblant à Mickey Rourke dans 9 1/2 weeks (oui, oui c'est vrai !) cherche jeune italienne entre 23-26 ans *spigliata* avec l'intensité secrète de Monica Vitti, les yeux d'Ornella Muti, la passion d'Anna Magnani et la désinvolture de Stefania Sandrelli. Aventurières s'abstenir. Écrivez au C.P. n° 11. Réponse garantie.

□□□



Plus je cherche à t'imaginer, plus tu fuis. Où es-tu Ginette ? Écris-moi. Je te répondrai par le retour du courrier. Alors peut-être que... C.P. n° 33

□□□

Transculturel dans la trentaine cherche transculturelle fin de la vingtaine pour partager vision. C.P. n° 24

□□□

À sept heures d'avion de Montréal et à 4 heures de train-bateau de Rome, il y a mon île, l'Elbe. Le climat est doux, la mer émouvante, le vin fort. La *maison est petite, pour deux ou quatre personnes qui s'aiment, à quel*ques pas de la plage, dans la verdure méditerranéenne. Idéal pour écrire poésie, roman, scénario, etc. Mois disponibles : avril, mai, juin. C.P. n° 10

□□□

MIREILLE LEVERT

LETTRES ROMANDES
(et tessinoises)

Marie José Thériault

Les chagrins magnifiques
Christophe Gallaz
Éditions Zoé (168 p.)
28, avenue Cardinal-Mermillod
1227 Carouge (Genève)
Suisse

Le pays oublié — Un portrait de la Suisse italienne
Textes, documents et témoignages recueillis par Alberto Nessi
Éditions Zoé (320 p.)
(publié simultanément en italien, en français et en allemand)



MARIO CRESCI

Pas tout à fait des contes mais presque des contes, un peu plus que des chroniques, *Les chagrins magnifiques* de Christophe Gallaz (une cinquantaine de textes brefs) ont pour beaucoup été publiés sous une forme un peu différente dans *Le Matin* de Lausanne. Le lecteur d'alors devait les savourer un seul à la fois, s'imprégner tout doucement — trop doucement ? — de leur pouvoir. Les Éditions Zoé ont veillé sur notre plaisir : il est maintenant possible de les saisir en grappe, mais non goulûment, non sans patience. Comme un désir. *« Alors on croque le fruit. On le mange, on prend son intérieur, on pénètre le royaume de son suc. D'abord il semble que cela se sente très peu sur la langue, dans le corps. Puis une sensation surgit qui mêle l'âcre et le doux, mais si noués l'un à l'autre et si puissants qu'il devient impossible de s'en défaire, d'arrêter, de s'interrompre à savourer cela dans un élan qui prend de l'ampleur, qui gonfle et secoue la chair et l'instinct puis perce le crâne. »*

Quelque chose d'important précède ici toujours l'écriture : c'est la tendresse du regard. Si jamais ce regard n'oublie que, même sous la beauté offerte, la mort attend de tout faucher, il n'oublie pas davantage que la mort, aussi, est belle. Voilà pourquoi, sous leur apparente légèreté d'insectes, les textes de Christophe Gallaz ont en eux le poids de ce qui est définitif, sans rémission possible. Ainsi cette « Femme fermée » : « Rien ne l'a brisée de l'extérieur. Elle a choisi la mélancolie. Personne ne l'a vraiment cassée. Elle s'est absentée d'autrui comme une marée quitte la grève. »

Lire Gallaz, c'est se permettre d'avoir mal. C'est accueillir en soi le gouffre du doute et du déchirement. C'est reconnaître avec lui que tout souffre, et que nous avons tous peur. Alors, comme lui, nous jouons à rire, pour faire semblant que la vie n'est pas cruelle : *« J'étais crapaud et vous m'avez décrapaudé. J'avais une tête plate et grosse, une pure soucoupe à malice, un mascaron qui faisait tilt à cent mares à la ronde, un jardin de pustules au milieu des roseaux, un joyau serti dans la fange ancestrale et vous m'avez palpé, vérifié, dégrossi, poncé, nettoyé, désinfecté, dépulpé, frictionné, pommadé, parfumé puis enchapeauté pour éjouir la foule. Et depuis ce temps-là je saute, je saute, je saute autour du monde, hiiiaf, hiiiaf, hiiiaf, une cravate sur la gorge et la gueule impeccable, et vous m'applaudissez comme des ploucs. »*

Au fond, Christophe Gallaz parle de vérités très simples. Son regard est quotidien. Mais ce qui en fait la magie, c'est qu'il est à la fois son regard propre et celui des autres. Il est par conséquent multiplié et multiplicateur. Tout être devient alors facetté, et sa partie est aussi son tout, que Gallaz dépeint : il est ombreux ou éclatant, opaque ou transparent selon que le frappe ou non la lumière.

« Un livre nourri de grâce », dit l'éditeur. Par cette grâce qui lui ouvre la porte de l'invisible, Christophe Gallaz cherche l'histoire perdue en chacun de nous, celle que, souvent, nous avons tuée dans l'oeuf. Mais son livre reconnaît aussi et, quand il faut, pardonne notre fragilité. Nos chagrins triomphants et magnifiques. Nos espaces d'amour. Nos rêves légers. Nos cynismes. Et peut-être surtout — double pardon — notre si douloureuse contrition devant notre impuissance à n'être jamais « que les débuts d'une présence au monde. »

*

« (...) Cette liberté soudaine et gratuite nous a enivrés, et cette mauvaise ivresse s'est résolue par la folle conviction que nous sommes un grand peuple, elle a éclaté dans de vains et d'assourdissants bavardages. (...) Nous nous sommes crus à l'avant-garde des nations civilisées parce que les juges et le gouvernement sont élus par le peuple, parce que nous possédons ce bel outil de progrès qu'est le ***référendum****... »*

Et quelle désillusion, au bout du compte... Cet extrait du *Pays oublié* pourrait aussi bien s'appliquer à... mais trêve de comparaisons que d'aucuns diraient boiteuses. C'est du Tessin qu'il est ici question, un Tessin différent de celui des cartes postales, un Tessin qui cache des réalités pas toujours blanches, pures ou idéales, soit, mais qui surtout connaît des cohabitations difficiles et difficultueuses derrière ses luxuriances de Riviera.

Le Tessinois, qui est-il ? Un Suisse ? Un Italien ? Un Lombard ? Un Suisse italien ? Un Italien suisse ? Et sa langue ? Un patois ? Un italien déformé ? Un dialecte monté en grade ? Une *madre lingua* déchue ?

Et sa culture ? Ses architectes ? Ses peintres ? Ses écrivains ? Et le déchirement entre générations qu'écartèlent deux patries ?

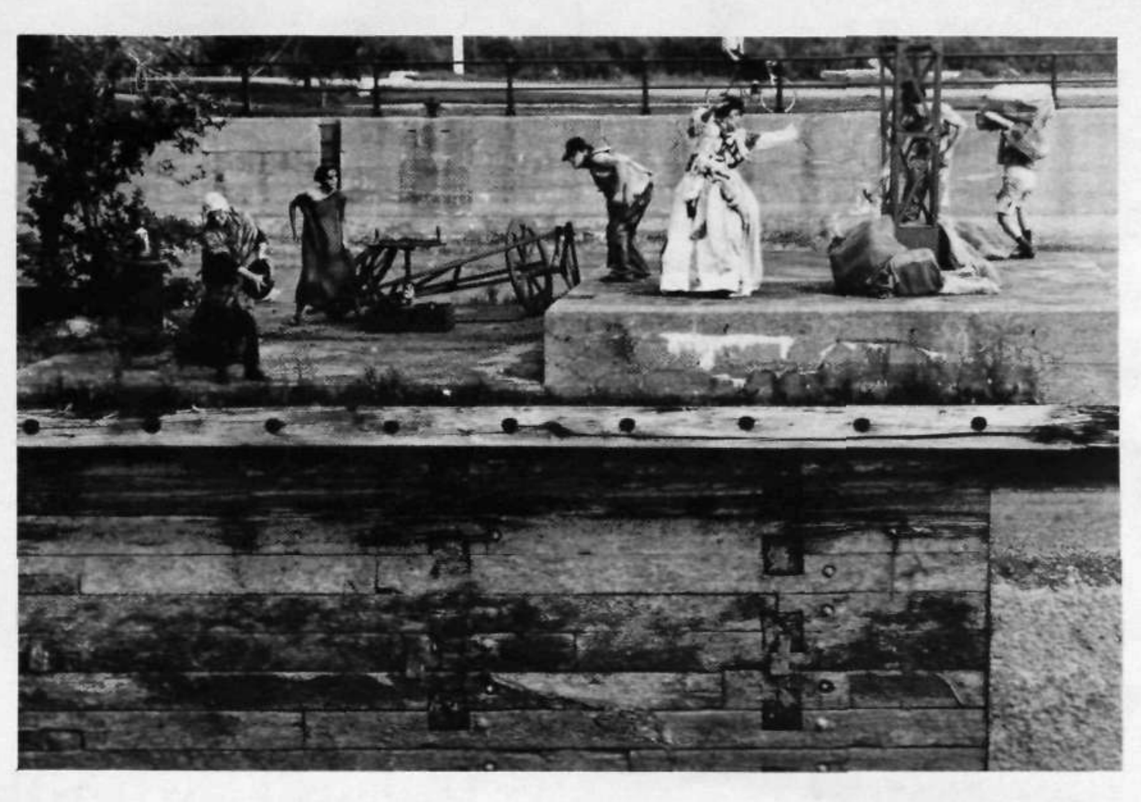
Le recueil de textes d'Alberto Nessi ne se veut pas un ensemble littéraire. Il vise à donner de la Suisse italienne un portrait le plus juste qui soit, sans toutefois porter de jugements de valeur. Il parcourt l'histoire de ce pays dans un pays par des poèmes, des témoignages, des articles, des nouvelles, des études. Il tente de montrer les nombreux visages du Tessinois d'hier et d'aujourd'hui, car c'est bien l'homme qui fait le pays, et non le pays qui fait l'homme. (À moins que...)

Un livre à lire attentivement. Non seulement pour mieux connaître cette contrée qu'ont amoureusement peinte les intellectuels facteurs de mythes, mais aussi pour constater à quel point « les vices et les vertus sont les mêmes dans toutes les autres régions d'Europe. »

Et d'Amérique... □

THRILLER - SPAGHETTI signé Zoopsie

Wladimir Krysinski



Fidèle à ses débuts d'un théâtre sans prétention qui exploite presque obsessionnellement les territoires vagues et délabrés de la métropole, Zoopsie produit cette fois-ci un nouveau spectacle long de plusieurs kilomètres et qui se déplace dans l'Est de Montréal. Le public est mené dans la nature qui, dans ces parages, a perdu sa virginité depuis belle lurette. Visite touristique et théâtralement guidée de la ville, conjuguée au vécu immédiat d'un *thriller-spaghetti*, ce *Montréal Série noire* confirme la vocation exceptionnelle de la troupe dirigée par Dennis O'Sullivan qui, une fois de plus, produit le tout du spectacle, depuis l'idée originelle jusqu'aux petits détails. D'emblée, je tiens à saluer sa conception fascinante du spectacle et sa persévérance. O'Sullivan, qui a de multiples dons, ne s'embarrasse pas des idées reçues. Son intelligence, aussi inventive que pragmatique, travaille dans le refus des lieux communs du théâtre. O'Sullivan interroge les possibles scéniques et para-scéniques de la rue, des ruines et de la déchéance.

Montréal Série noire s'accomplit comme une entreprise originale et particulièrement audacieuse. Les 40 spectateurs qui montent dans l'autobus au Square Dominion participent à un déroulement de scènes, de situations et de commentaires, déroulement subtil, continu et volontairement désaxé. Ce « spectacle » déréalise le « vrai » théâtre et tantôt descend dans la rue, tantôt se fait dans l'autobus. Se produit alors, adroitement agencée, une perméabilité d'au moins trois espaces : celui de l'intrigue, celui du tourisme et celui de la vie immédiate de la ville, qui souvent mord sur le spectacle. Le travail de Dennis O'Sullivan est constamment soustendu par son esprit d'invention, par un « wit » très à propos, et, en fait, libérateur d'une possible prise de conscience trop sérieuse de la chose qui est détaillée sous nos yeux. *Montréal Série noire* se transmue en matière vivante et intègre les accidents de parcours au spectacle, qui se trouve ainsi propulsé par le naturel et prend son bien où bon lui semble. Comme ce passant avec une bouteille de bière qui s'est assis sur le trottoir le 12 août pour regarder le carnage des protagonistes. Et on s'est alors demandé : est-il du spectacle ou bien devient-il un spectateur accidentel ? Comme aussi la police réelle qui, un autre soir, a voulu intervenir croyant prendre des malfaiteurs en flagrant délit.

Il se produit tout au long de cette visite théâtralisée de Montréal un vertige de substitutions, tout comme s'y réalise une nouvelle théâtralité mixte : celle du roman policier que Dennis O'Sullivan fait jouer d'une façon loufoque et celle d'une découverte du Montréal historique, toujours actuelle et où domine le placement et le déplacement des capitaux. Avec ses présupposés ironiques et grotesques, le jeu rehausse le *thriller* au niveau d'un discours sur le discours, d'une distanciation ludique très pertinente. Dans le défilé des scènes et des séquences, je distinguerai surtout l'épisode sur le canal Lachine où, à un niveau très élevé, Zoopsie présente une imitation débridée d'une famille misérable au bord de la folie furieuse, totalement en marge de la société officielle. L'enlèvement de l'autobus rempli de touristes est peut-être trop long. De bonnes idées s'engouffrent et perdent pied dans le bavardage. Les deux hôtesses de l'autobus exagèrent parfois la charge comique et routinière de leurs rôles et font inutilement du théâtre dans le théâtre. Mais dans l'ensemble, ce spectacle est frais, nouveau et inventif. Le jeu est égal, mais j'ai particulièrement apprécié Carole Faucher, impayable dans le rôle de la clocharde itinérante aux envolées quasi-shakespeariennes, et Monique Lapointe dosant à juste titre la farce et l'hystérie momentanée.

Montréal devient une ville d'expériences théâtrales de plus en plus originales. Zoopsie en offre une des plus intéressantes. Montréal a beaucoup de chance d'avoir quelqu'un de l'envergure de Dennis O'Sullivan qui fait bouger les moeurs théâtrales. Dennis O'Sullivan aura-t-il la chance de trouver ici un mécène compréhensif et fidèle ? Ou devra-t-il la prochaine fois encore compter sur la générosité, et la perspicacité, d'un industriel... coréen ? Merci Hyunday ! ☐ **W.K.**

CINÉMA

À propos d'un festival

Le Festival international des films et vidéos de femmes est l'occasion de mettre en relief des oeuvres qui, autrement, noyées dans la masse de la production cinématographique mondiale, risqueraient de passer inaperçues.

La deuxième édition de cet événement (du 5 au 15 juin 1986) reflétait malheureusement l'impasse dans laquelle se trouve en grande partie le cinéma actuel où qu'il se fasse. Quelques exceptions, fort heureusement. La plus remarquable dans la catégorie « prix du public » : *Madame P...*, film de la cinéaste belge Ève Bonfanti, tourné en vidéo. Un regard sympathique, nullement apitoyé, sur la vie misérable d'une ancienne actrice reléguée à la fonction de dame-pipi dans un hôtel de grande classe. Pas d'analyse à n'en plus finir ; que la réalité crue, accablante.

Mêmes préoccupations chez Judit Elek, cinéaste hongroise, dont l'oeuvre faisait l'objet d'une rétrospective. Documentaires ou fictions, ses films constituent une peinture politique de la vie des gens de son pays : le quotidien grisâtre des travailleurs des mines, l'existence sans espoir des femmes d'un village isolé, l'oubli où tombe l'homme au terme de sa vie active.

Les rétrospectives sont habituellement le point fort d'un festival comme celui-ci puisqu'elles permettent une vision globale plutôt que l'observation d'un élément particulier. L'oeuvre d'un cinéaste gagne à être présentée de la sorte. Il nous a ainsi été donné d'admirer une partie de la production de Caroline Leaf, cinéaste d'origine américaine dont la majeure partie des films sont produits par l'Office National du Film du Canada.

Mosaïque multiculturelle haute en couleur, l'ensemble des courts métrages d'animation de Caroline Leaf nous fait voguer de la légende inuit aux contes populaires mexicains et chinois, en passant par les traditions judéo-montréalaises dépeintes par Mordecai Richler. Un carrefour ethnique des plus chaleureux, reflet de la richesse des gens de chez nous. □ **Gloria Kearns.**

□ □ □



« Dormir comme on rêve » Un film de Kaizo Hayashi

Le Festival International du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal célèbre sa quinzième année d'existence du 16 au 26 octobre. Pour la première fois, il institue un système récompensant les meilleurs films (court et long métrage) et bande-vidéo. Le Festival rendra hommage cette année au cinéma japonais. À cette occasion sera projeté le dernier Kobayashi "A house without a dining room". Par ailleurs Jim Jarmusch viendra présenter son tout dernier film "Down by law". Les visionnements se dérouleront aux cinémas Le Milieu, Le Laurier, Le Parallèle, la Cinémathèque québécoise et Lola's Paradise.

Éclaboussures une avant-garde épigonale

Les 31 juillet, 1er et 2 août, *Espace libre* a accueilli le Théâtre de banlieue, un ensemble belge qui a donné un spectacle intitulé *Éclaboussures*, mis en scène par A. Mebirouk et joué par T. Heyndericks, I. Lamouline, P. Lekeux, C. Desaintes et A. Mebirouk. S'il est vrai que l'avant-garde théâtrale s'essouffle un peu partout et si elle est condamnée à la redite, le Théâtre de banlieue, se réclamant d'une « nouvelle avant-garde européenne », s'efforce de surpasser cet état d'inertie. Il n'y réussit que partiellement. Certes, ce spectacle frappe par une tentative de sculpter le groupe humain sur scène et de le constituer en figure géométrique d'une présence saisissante qui s'inscrit dans la poétique de la fête foraine. Il serait injuste de passer sous silence cette idée formatrice à l'origine d'*Éclaboussures*. Les invocations et les vociférations, les musiques fragmentaires, les costumes, le décor, les types humains mêmes et la tension qui se crée entre les personnages d'un drame injouable évoquent ici le théâtre de Ghelderode et *La Peste* d'Artaud. En même temps, d'autres avant-gardes semblent y être mêlées : Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Kantor. *Éclaboussures* a une saveur flamande. Cette représentation des rafales de la furie humaine sans objet apparent, et qui cherche pourtant à se dire, image vaguement évocatrice de la peinture de Jérôme Bosch et de *La Nef des fous* de Sebastian Brant, débouche sur une sculpture lugubre des corps humains en détresse.

J'aurais préféré que les ambitions du créateur de ce spectacle s'arrêtent là. Or, on nous dit que l'inspiration première en est Georges Bataille et ses écrits érotiques. Les cinq comédiens doivent alors jouer l'érotisme à la Bataille, expérience des limites où la parole philosophique dispute le droit de cité à l'évocation d'un corps en transe. La matérialisation scénique de cet érotisme manque sont but. Ce qui chez Bataille s'inscrit dans la théorie de la dépense et s'articule sur un corpus d'idées complexes fait d'*Éclaboussures* une récitation incohérente de fragments empruntés à l'écrivain. Quand on a fait le tour des souffles extatiques, des masturbations, des copulations imaginaires ou mimées et des orgasmes, quand on a entendu ces expectorations de la libido, on se demande : « Et puis alors ? ». Le tout semble glisser sur la pente de la gratuité, et les spectateurs bien intentionnés, dont j'étais, peuvent se dire qu'il s'agit là d'une avant-garde plutôt épigonale que vraiment nouvelle. □ **W.K.**

À Beloeil ou ailleurs : des histoires à n'en plus finir

La récente recherche collective du Nouveau Théâtre Expérimental, qualifiée de « grand projet », séduit par sa fraîcheur même, tout autant que par son idée de base. Je la définirais comme un théâtre combinatoire de l'Histoire orienté suivant un vecteur québécois. Quatre siècles et quarante épisodes, voilà de quoi faire du théâtre monumental. Or, cette dimension, bien que présente, n'est pas accentuée. Il s'agit plutôt de découper l'espace et le temps historiques par et pour le théâtre sans miser sur des protagonistes grandioses. Donc, ni héros ni saints, et encore moins de dialectique monumentale de l'Histoire.

Depuis le 8 avril jusqu'au 31 juillet, les sept comédiens (Pascale Montpetit, Roch Aubert, Jean-Pierre Ronfard, Danielle Bergeron, Catherine Gadouas, Robert Gravel et Jacques Allard) ont représenté ces quarante épisodes qui composent un spectacle structurellement et thématiquement discontinu. Ses fragmentations hebdomadaires détachent les thèmes et les fables de la représentation et mettent en lumière le principe central de cette démarche : montrer la dispersion des protagonistes dans l'Histoire et leur retour scénique comme signes d'histoires qui se répètent, ici même ou ailleurs, à l'échelle de l'humanité identique à elle-même sous toutes latitudes.

Mêlant le grave et le sérieux (la torture, la souffrance, la guerre) au comique et au ludique (Victor Hugo et sa femme de chambre), ce théâtre joue de plusieurs registres en apparence contradictoires mais qui, en fait, se complètent et restituent le rythme secret de l'Histoire saisie à partir de cas individuels. Dans cette topologie du théâtre indécidable, le vecteur québécois, c'est le mouvement migratoire des personnages en Europe ou dans la région des Caraïbes : déplacements, rencontres et recoupements.

Le cadre scénique, tout simple, se déploie sur une sorte d'échiquier où s'inscrivent tous les possibles de la combinatoire qu'un spectateur acharné devrait ou pourrait s'offrir s'il en avait la passion ou les moyens. Car, si fascinante soit-elle, cette recherche se déroule à l'infini ou presque. Aussi peut-on se demander si cette masse d'épisodes ne devrait pas être limitée et donnée à voir en plein air, là où une plus grande solidarité des regardants et des comédiens pourrait se tisser dans la mesure où l'Histoire y gagnerait en direction et en continuité scéniques. □ **W.K.**

Ce qu'il faut lire est en

folio

Bassani
Les lunettes d'or
et autres histoires de Ferrare



Malaparte La peau



Elsa Morante
L'Ile d'Arturo



Pavese
Le métier
de vivre I



Carlo Cassola Un
cœur aride

Malaparte Kaputt

Moravia
L'amour conjugal



Pirandello
Six personnages
en quête d'auteur
suivi de La volupté de l'honneur



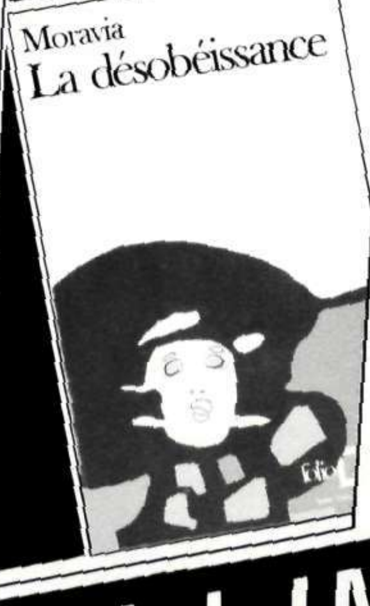
Carlo Levi
Le Christ
s'est arrêté à Eboli



Elsa Morante
La Storia I



Moravia
La désobéissance



Sciascia
Les oncles
de Sicile



AUX ÉDITIONS **GALLIMARD**